СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ
В ТРЕХ ТОМАХ

ЛЕВ КУЛЕШОВ

1

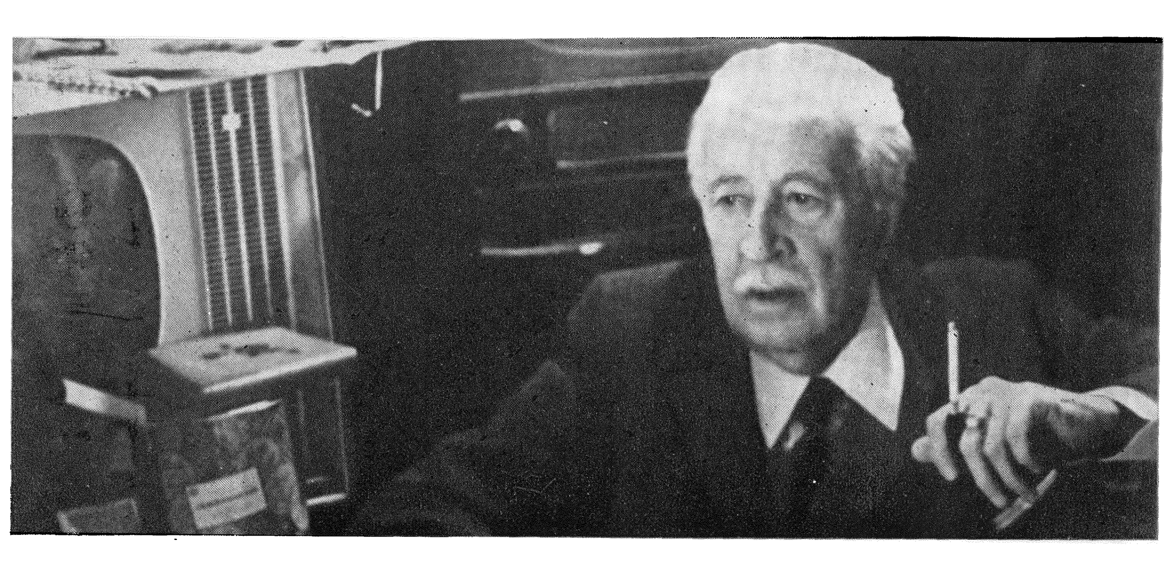
ТЕОРИЯ
КРИТИКА
ПЕДАГОГИКА

„ИСКУССТВО"

ВНИИ киноискусства Госкино СССР
Союз кинематографистов СССР
Всесоюзный государственный институт кинематографии
Центральный государственный архив
литературы и искусства СССР



СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ТРЕХ ТОМАХ



МОСКВА
„ИСКУССТВО“
1987

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ В ТРЕХ ТОМАХ

ЛЕВ КУЛЕШОВ

1

ТЕОРИЯ КРИТИКА ПЕДАГОГИКА

МОСКВА
„ИСКУССТВО"
1987

ББК 85.374(2)
К 90

Редколлегия:
Н. Б. Волкова,
Е. С. Громов,
Л. А. Кулиджанов,
|А. С. Хохлова,|
Р. Н. Юренев
(ответственный редактор)

Составители:
|А. С. Хохлова,|
И. Л. Сосновский,
Е. С. Хохлова

Автор вступительной статьи
Р. Н. Юренев

Комментарии
И. Л. Сосновского,
Е. С. Хохловой

К $\frac{4910020000-114}{025(01)-87}$ подписное



Лев Кулешов с родителями
и братом Борисом



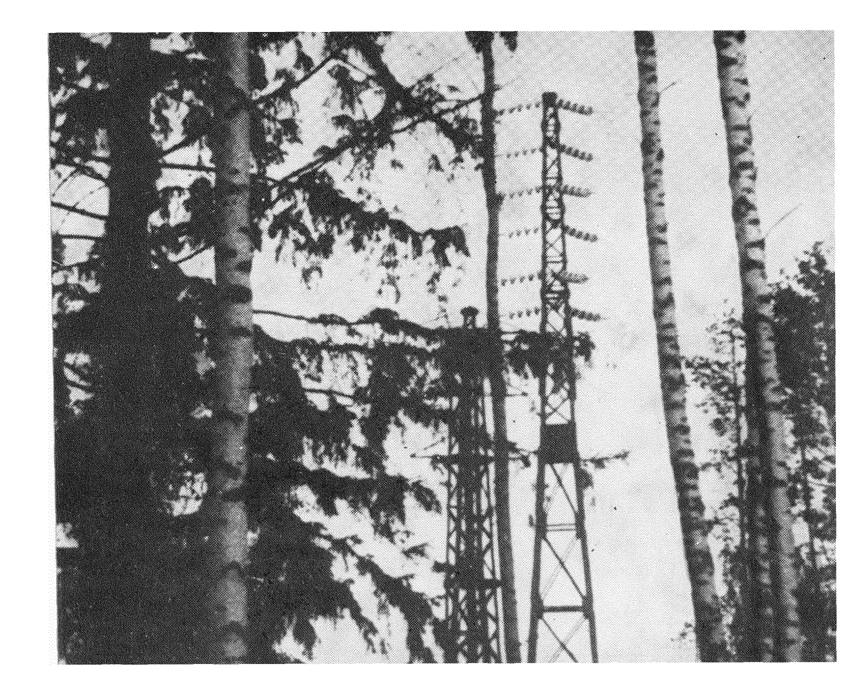
«За счастьем».
Энрико — Л. Кулешов

Моя Родина — заштатный губернский город центральной России Тамбов. Были в нем мужская и женская гимназии, институт благородных девиц, духовная семинария и несколько училищ, в том числе реальное.

Немного о семье. Отец, Владимир Сергеевич, был сыном разорившегося помещика. Он любил искусство, неплохо рисовал и против воли моего деда поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Окончил училище по классу профессора Прянишникова и пешком — буквально по шпалам—вернулся в имение деда (дед не дал денег на дорогу). В соседней деревне отец познакомился с молодой черноокой красавицей, сельской учительницей, ранее воспитывавшейся в сиротском доме, и женился на ней. Это была моя мать.

В сценарии были драки, погони на автомобиле и мотоцикле, аварии, охота и, разумеется, несложная любовная история со счастливым концом. Построение действия на производственном материале — показ электросети, добычи гидроторфа, электростанций, трансформаторного помещения и т. д. — было новым для досоветского кинематографа. Новым было и наше решение снимать не в павильоне, а в настоящих помещениях с максимальным использованием натуры. Картина была быстро снята, и процесс монтажа ее, который уже нельзя было производить на негативе (слишком коротки были куски), стал для меня праздником. Я делал открытие за открытием. У меня в руках создавалась «теория монтажа», и совершались чудеса.





«Проект инженера Прайта».
В ролях — Л. и Б. Кулешовы

«Проект инженера Прайта»



В начале июня 1920 года кинооператор Петр Васильевич Ермолов предложил мне снять агитационную картину-хронику по заданию Революционного Военного Совета Западного фронта.

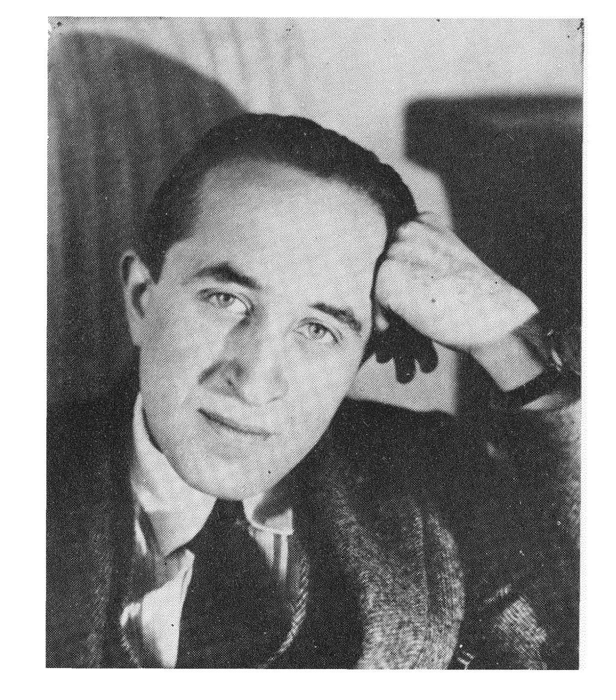
С двумя студентами школы — Л. Оболенским и А. Рейхом — мы написали сценарий полуигровой-полухроникальной картины. И вскоре вместе с Хохловой и Оболенским, которые снимались как актеры, выехали на Западный фронт. Поезд члена Реввоенсовета, где мы жили, курсировал от штабов к фронту, а на остановках производились съемки.

С помощью командиров и бойцов поезда, а также самих фронтовиков нам удалось быстро и благополучно отснять наш первый агитфильм «На Красном фронте». После этого мы возвратились в Москву.

«На Красном фронте».
Красноармеец — А. Рейх

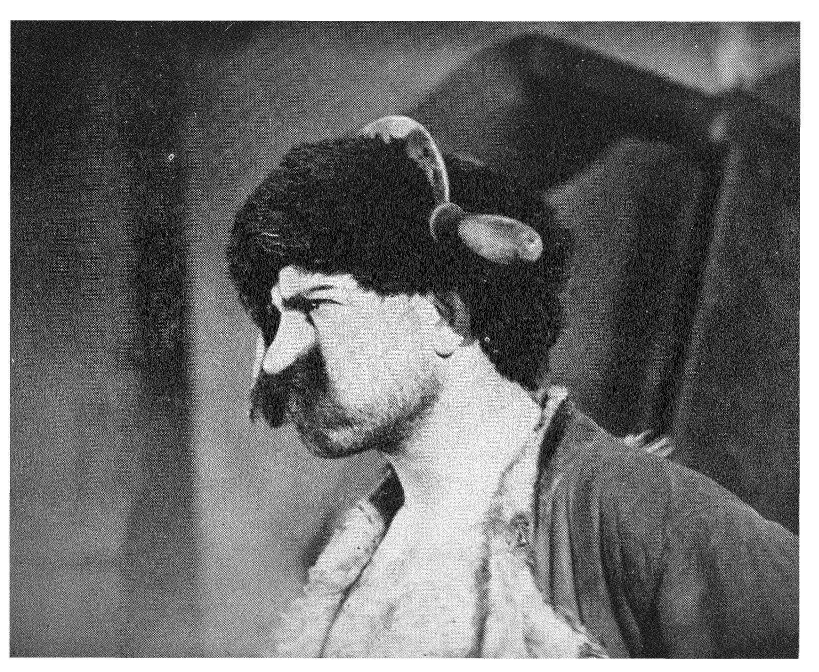
«На Красном фронте».
В ролях — А. Хохлова и Л. Кулешов

Непросто было работать всем людям: страна голодала, и вместе с другими голодали кинематографисты. Мы были нищие, истощенные, но нас духовно питала Великая Октябрьская революция, и духовная пища в те времена оказалась главной. Главной оказалась сила революционного энтузиазма. Об этом учат в киношколах, а мы — наше поколение — были свидетелями и действующими лицами в трудные двадцатые годы. При нас всходила «новая поросль».



Л. Кулешов. 1923

Группа кинематографистов. 1926



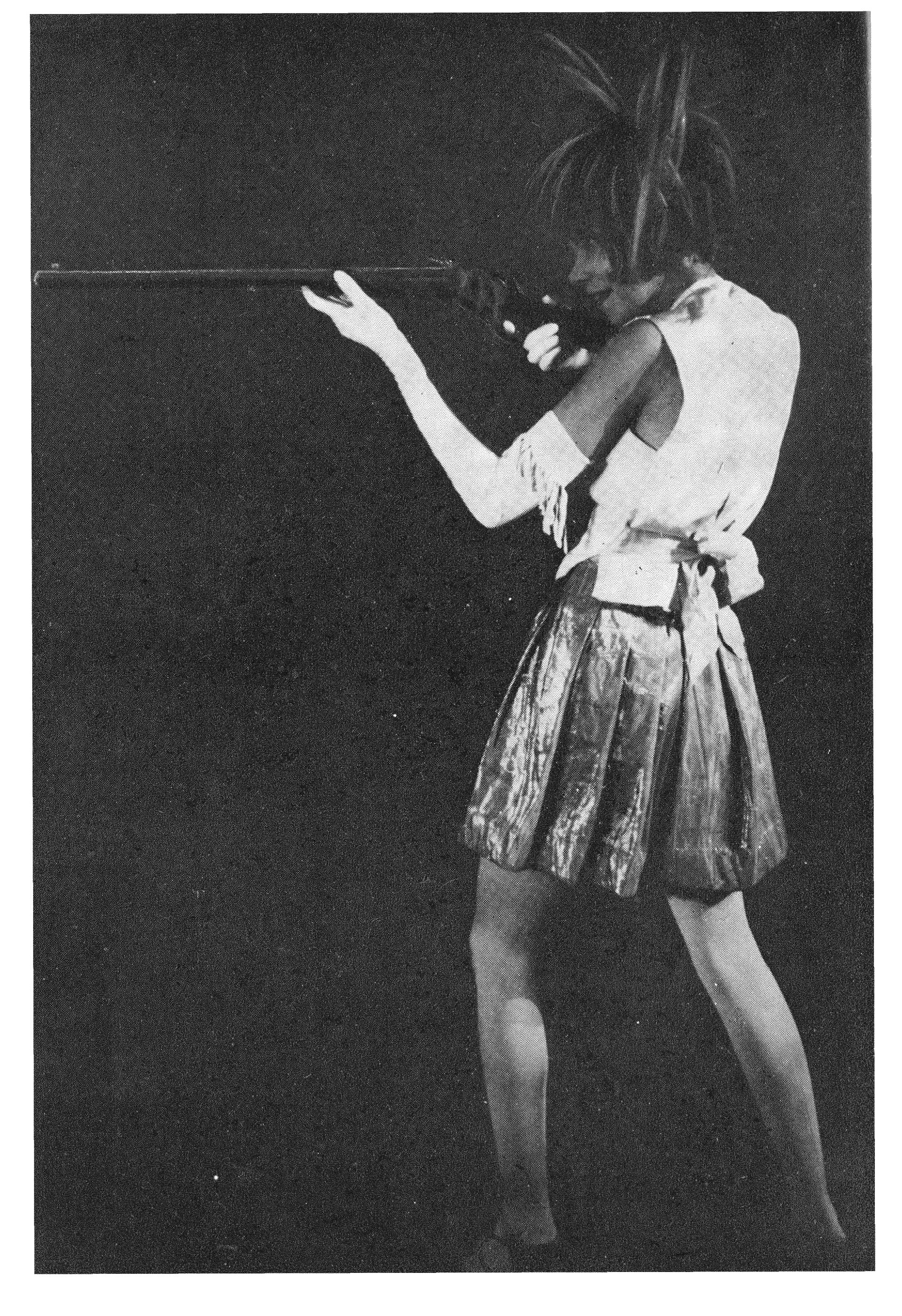
Наконец в 1923 году мы добились работы на производстве, несмотря на разрушенные ателье, почти уничтоженную осветительную аппаратуру и ограниченное количество пленки. Первой работой нашего коллектива стала картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

При съемках «Мистера Веста» мы старались следовать нашим положениям и законам актерской игры, учитывая каждые мельчайшие движения человека в кадре, старались двигаться ритмично, вероятно, поэтому руководство Госкино окрестило нас «мастерами ритма».

Что удалось в картине? Удалось ее создать веселой. Картина получилась отчетливо комедийной и политически сатиричной; в этом плане она принималась почти всеми.

«Мистер Вест».
Графиня — А. Хохлова

«Мистер Вест».
Авантюрист — П. Галаджев



«Луч смерти». Эдит — А. Хохлова

«Луч смерти» →



Постановки «По закону» мы добились с трудом. Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актерами — такого в кинематографической практике еще не было. Это противоречило всем установленным «законам» кинематографа.

Мало кто верил в то, что около Москвы можно найти суровый пейзаж Юкона. Мы же были убеждены, что насыщенность сценария внутренним действием создаст в фильме необходимую кинематографичность, а Америку мы так изучили по фильмам, что натуру выберем правильно. Идея фильма была очень понятна, и мы считали ее значительной — мы всегда ненавидели ханжество, в чем бы и где бы оно ни проявлялось.

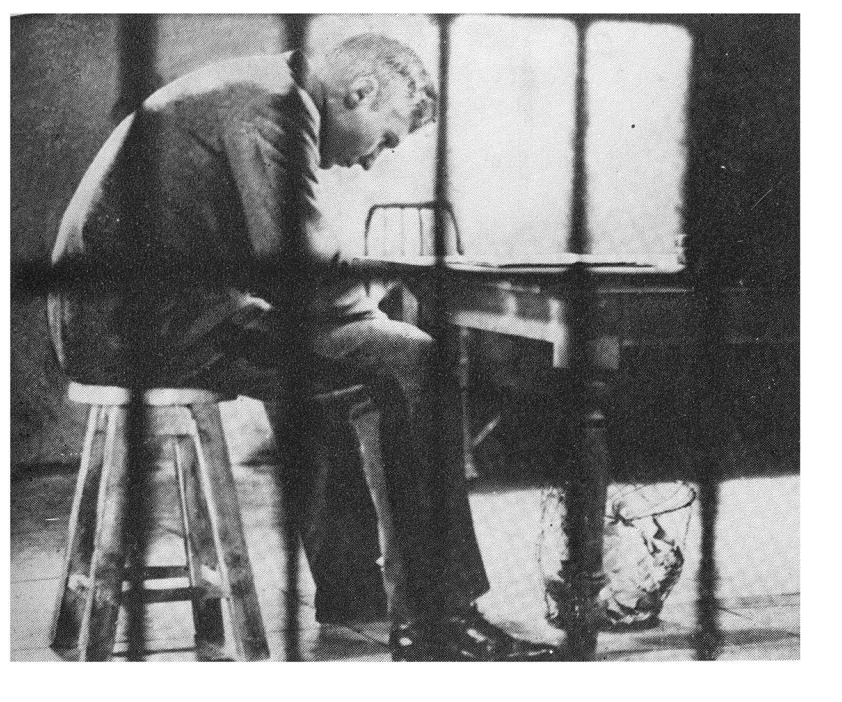
«По закону». Эдит — А. Хохлова, Ганс — С. Комаров, Дейнин — В. Фогель

А. Курс, будучи сторонником фильма «По закону» и Хохловой как актрисы и Кулешова как режиссера, написал сценарий «Журналистка» («Ваша знакомая», третье название — «Настоящий человек») специально для исполнения заглавной роли Хохловой. «Ваша знакомая» была построена по всем признакам современного «антифильма». А режиссура картины была проведена по принципу показа «потока жизни». В картине, в сущности говоря, как бы ничего не происходило, просто актеры (прежде всего Хохлова) жили, и камера тщательно следила за происходящим, очень подробно останавливалась на деталях. Картину замечательно снял оператор К. А. Кузнецов. В особенности ему удались сцены на пустых ночных московских улицах против Кремля.



«Ваша знакомая». Съемочная группа

«Ваша знакомая». Журналистка — А. Хохлова



Постановка «Великого утешителя» представляла для меня двойной интерес: во-первых, я, естественно, хотел снять хорошую картину, затронув в ней волнующие проблемы взаимоотношения искусства с жизнью. Во-вторых, мне хотелось проверить и утвердить метод предварительных репетиций в кинематографе.

Лично я не могу себе представить актерскую игру в кинокартине, если она не подготовлена заранее, то есть не прорепетирована. Я убежден, что ни один добросовестный режиссер не позволит себе начать работать с актерами прямо на съемочной площадке.

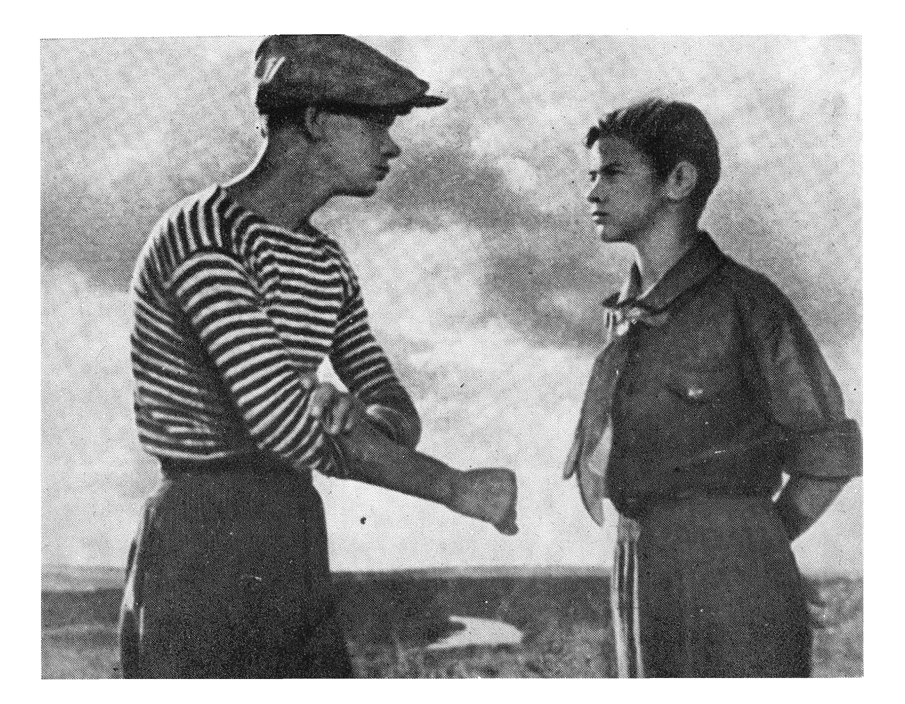
Фильм «Великий утешитель» был снят за сорок дней на советской пленке «Союз».

«Великий утешитель».
Билл Портер — К. Хохлов

«Великий утешитель».

Студия предложила нам с Гайдаром в пятнадцать дней придумать и написать сценарий второй серии фильма «Тимур и его команда», продолжив действие в обстановке внезапно разразившейся войны. Я, как и многие, наивно полагал, что все кончится через несколько месяцев. Гайдар же понимал, какая это война, он предсказывал несколько лет напряженной и тяжелой борьбы.
Место для съемок мы нашли под Ульяновском в местечке Белый Яр. Мы решили сделать простую, правдивую картину, близкую и понятную и детям и взрослым. Мы хотели передать в ней через переживания детей чувства всего нашего народа в первые дни Великой Отечественной войны и веру всех нас в победу над фашизмом.





А. Гайдар и Л. Кулешов. 1941

«Клятва Тимура»

Первая государственная школа кинематографии начала свою жизнь, сначала совсем не имея своего помещения, потом приютилась в одной комнате, и так было долго. В голоде, холоде и нищете создавалась эта школа, ее студенты и преподаватели были соответственно нищи и голодны, но полны энтузиазма и веры в свое будущее. Теперь же ВГИК — интернациональное учебное заведение, известное всему миру, со своими лабораториями, киностудией, телетрактом, научными кабинетами.

Значение ВГИКа невозможно переоценить: ведь почти вся советская кинематография питается людьми, воспитанными ВГИКом.

Л. Кулешов на занятиях во ВГИКе. 1945

Л. Кулешов и А. Хохлова на занятиях со студентами. Конец 1960-х гг.



Л. Кулешов произносит вступительное слово на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР

Вступительное слово на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР

Дорогие товарищи! Уважаемые гости! Меня, человека, проработавшего в киноискусстве сорок девять лет и одиннадцать месяцев, удостоили чести открыть Первый учредительный съезд работников кинематографии СССР.

Я испытываю в эти минуты сильнейшее волнение, понятное каждому из вас. Я знал еще дореволюционную кинематографию, потом вместе с товарищами моими боролся в годы гражданской войны при тяжких лишениях за революционное искусство, за новый язык кинематографа. Мы голодали, мерзли, работали на фронтах и в тылу подчас без самого необходимого, в полуразрушенных и совсем разрушенных ателье, в первой во всем мире киношколе и... мечтали!

И вот сегодня, 23 ноября 1965 года, в Большом Кремлевском дворце совершается чудо: я открываю съезд, представляющий тысячи художников советской многонациональной кинематографии, которая оказалась школой экранного искусства для многих кинематографистов мира. Ею созданы лучшие фильмы на земле — «Броненосец «Потемкин», «Чапаев».

Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, братья Васильевы, Дзига Вертов — их нет среди нас. Но мы называем их имена первыми в наш праздничный день: они первые подняли сияющий факел советского революционного киноискусства так высоко, что он стал виден всему миру.

Талантливейшие советские кинематографисты отдали свои жизни, свои могучие дарования, бессонный труд служению революционному народу, делу Ленина. Их творчество прославляло и прославляет дело нашей партии.

В годы Великой Отечественной войны советские кинематографисты снимали там, где сражались советские солдаты, да они и сами были солдатами-героями, многие из них сложили головы.

Почтим же славную память павших товарищей — тех, что погибли в боях, тех, что отдали жизни на своем посту, где бы они ни были, всех тех, кто просто не жалел себя в труде.

(Все встают.)

Революционная Родина дала нам великое счастье — помогать искусством своим переустраивать жизнь на земле. Мы знаем самую большую радость, какая только доступна художнику,— видеть, как твое искусство активно участвует в одухотворенном труде народа, строящего коммунизм.

На открывающемся съезде присутствуют сотни наших зрителей. Мы знаем, с какой любовью они относятся к искусству экрана. Но это требовательная любовь. И, помня о нашем друге — зрителе, мы должны на своем съезде коллективно подумать о том, как добиться того, чтобы хороших фильмов становилось все больше, плохих — все меньше.

Но ведь для того и нужен нам творческий союз, учреждаемый сегодня, чтобы помогать всему талантливому и ставить преграды перед посредственностью, бессмыслием, фальшью. Таков товарищеский долг каждого из нас — помогать всеми средствами истинным художникам экрана и без малейших колебаний избавляться от бездушного ремесленничества, от пустого оригинальничания, от унылой серости и скуки.

И прежде всего, самая душевная забота наша о молодежи, о новых поколениях кинематографистов, вступающих в киноискусство. Может быть, именно для них, для молодых товарищей наших, и должен, прежде всего, существовать создаваемый союз — как хранитель революционных традиций советской кинематографии, как звено, связующее поколения. Пусть дух открытий не покинет нас!

Я вижу здесь, в зале, гостей из разных стран. Мы сердечно рады вам, дорогие товарищи и уважаемые коллеги! Нас всех сближает забота о сохранении мира на земле. Война — общий наш враг, одинаково беспощадный ко всем. Пусть же искусство экрана защищает мир.

Весной соберется XXIII съезд Коммунистической партии Советского Союза. Он ускорит движение страны к коммунизму, откроет новые фронты работ.

Кипучая жизнь страны — вот самый большой источник вдохновения советского художника. Давайте и мы проведем наш съезд в атмосфере творческого труда — деловито, требовательно к самим себе. Ведь дни большого труда для нас — самые праздничные, так уж устроен художник.

Итак, друзья, к делу!

Р. Юренев

Лев Владимирович Кулешов

Есть в истории искусств художники, обреченные на новаторство. Их нелегкая и прекрасная судьба обусловлена не только личными качествами — талантом, темпераментом, дерзостью, но и общественными процессами и состоянием избранного ими искусства. Лев Владимирович Кулешов принадлежал к таким художникам. Он прожил долгую, полную испытаний, разочарований и бедствий жизнь и на склоне лет говорил, что всегда был счастлив. Слово «новатор» как бы приросло к нему. Произносилось это слово не только восторженно и одобрительно; звучало оно порой осуждающе, иронически или, что самое удивительное, равнодушно. Привычно считая, что Кулешов есть новатор, кинематографисты спокойно наблюдали за его метаниями, поисками, ошибками; ошибки и заблуждения спокойно воспринимали как должное; кровью и потом добытые удачи воспринимали без восхищения. Новатор есть новатор. К семидесятилетнему юбилею Сергей Юткевич назвал Кулешова Великим нигромантом, сиречь колдуном, чародеем, алхимиком, вычитав устрашающее прозвище из средневековых преданий о докторе Фаусте. Какому же Мефистофелю продал Великий нигромант свою душу? Конечно же, кинематографу.

Роковая сделка эта состоялась в 1916 году, когда кинематографу было двадцать лет, а Кулешову — семнадцать. Молодость, незрелость, неразвитость искусства кино повелительно заставляли людей, решившихся посвятить ему себя, искать, экспериментировать, дерзать. Тех, кто искал опоры в традиционных искусствах — в театре, живописи, даже в литературе, ожидала участь подмастерьев, в лучшем случае — популяризаторов, распространителей упрощенных копий, коробейников. Многие надменные умы считали кинематограф не искусством, а лишь разносчиком и адаптатором произведений других искусств. Проскользнула подобная мысль даже у такого ревнителя всего нового, как Маяковский. Другие умы, пугливые, опасались, что кино скомпрометирует литературу, пожирая ее шедевры и в пережеванном виде выплевывая в толпу, а театр и вовсе погубит, подменив дешевым механическим суррогатом. Находились и более справедливые и дальнозоркие судьи. Ленин, Толстой, Горький, Станиславский предвидели обещающее будущее кино, однако и их настораживала способность кино служить пошлым спекулянтам, буржуазной наживе, нижегородской ярмарке.

Правда, уже поднимали голоса и сами кинематографисты. Рождались специальные киножурналы, на страницах которых между реклам и сенсаций появлялись

статьи, убедительно доказывавшие, что кино — десятая муза. Появились профессиональные кинокритики — В. Туркин на страницах журнала «Пегас», А. Брусиловский в журнале «Проэктор». Но читала ли эти статьи интеллигентная, просвещенная публика? Или, вслед за непросвещенной, просто чаще и чаще входила в двери плодящихся как мухи кинотеатров?

Гремела первая мировая война. Шатались устои Российской империи. А производство фильмов росло, появлялись все новые фирмы.

Отечественные кинопредприниматели успешно старались восполнить русскими фильмами отрезанные фронтами немецкие, датские, французские, итальянские потоки боевиков. Гремели имена кинозвезд — Мозжухина, Холодной, Лисенко, Коралли, Полонского, Максимова. Становились известными имена режиссеров — Протазанова, Гардина, Бауэра...

Так вот к Евгению Францевичу Бауэру, театральному декоратору и постановщику оперетт, увлекшемуся кинематографом и создавшему уже более полусотни салонных мелодрам, пришел работать юный Кулешов, продолжавший учиться вначале в Строгановском, а затем в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Картины Бауэра были лишены отчетливых социальных проблем, страдали порой дурным вкусом, декадентские влияния отражались в них прямолинейно, наивно. Жертвы роковых страстей закатывали глаза и вулканически вздыхали среди колонн, букетов и драпировок. Это нравилось. Как ни странно, это нравилось и позднее. После фильма Алена Рене «В прошлом году в Мариенбаде», до смешного напоминающего мелодрамы Бауэра, увлечение самим Бауэром пронеслось по европейским синематекам, предвосхищая стилистику «ретро». Но при всей своей привязанности к давно ушедшим временам начала нашего века — фильмы Бауэра все же были искусством, перекликавшимся со стихами Северянина, романами Арцыбашева, полотнами Семирадского, спектаклями театра Корша. Бауэр стремился к красоте, к изысканным чувствам, красивым композициям кадра, к волнующим сюжетам, как их понимали в те времена. И молодому живописцу можно было поучиться взыскательности и серьезности, не говоря уж о технических и производственных навыках, бывших передовыми на предприятиях «А. Ханжонкова и К°».

Кулешов сделал декорации для картин Бауэра «Набат», «Король Парижа» и других, затем поработал с режиссерами А. Громовым, В. Стрижевским, Б. Чайковским, снялся в роли влюбленного художника Энрико в фильме «За счастьем» (о чем с беспощадным юмором любил вспоминать) и, наконец, завоевал право на самостоятельную постановку. Было это на втором году его кинематографической карьеры, на девятнадцатом году жизни. Но никого такая

скоропалительность не удивляла. Ведь Кулешов успел не только многое сделать, но и многое обдумать и даже сформулировать и опубликовать.

В журнале «Вестник кинематографии», издававшемся тем же А. Ханжонковым, в осенних номерах 1917 года появились статьи о задачах художника в кинематографе и о сценариях. Они включены в эту книгу, потому что были на редкость серьезны и конкретны и содержали много новых, скажем, даже новаторских для своего времени идей. Кулешов исходит из понимания кино как самостоятельного искусства, ведущее место в котором принадлежит режиссеру, а специфической особенностью является монтаж. Он отрицает писанные и рисованные декорации, требует от художника решения композиции кадров, эскизов костюмов и даже цвета (имея в виду вираж). От сценария он требует не только сюжета, характеристик, надписей, но и наметки изобразительного решения, для чего мечтает об особых нотах. Решительно утверждая первенство режиссера, «истинного творца картины», он, настаивая на специфичности выразительных средств кино, пишет: «...в кинематографе должна быть только одна мысль, только одна идея — кинематографическая». Эта громкая фраза послужила впоследствии поводом для обвинений в безыдейности, в формализме, в декларации искусства для искусства. Но восемнадцатилетний теоретик вовсе не думал об этих порочных концепциях. Он остро ощущал отличие молодого искусства кино от литературы, театра и живописи, пытался определить его специфические возможности и заострить на них внимание. Это было смело, ново и верно.

Формулу «идея кинематографа — идея кинематографическая» Кулешов повторил и в статье «Искусство светотворчества», напечатанной в «Киногазете» несколько месяцев спустя. В ней он снова утверждает специфичность киноискусства и с юношеской горячностью отталкивается от влияний литературы и театра. В статье есть и другие крайности и неточности, например, призыв к непонятности как признаку подлинного искусства. Но и это объясняется стремлением к открытию нового, к эксперименту.

Возможность экспериментировать на практике представилась вскоре. По сценарию своего брата Кулешов поставил свой фильм «Проект инженера Прайта», в котором не только производил съемки на подлинной электростанции, не только поручил главные роли непрофессиональным актерам, но и сделал свое первое и весьма важное открытие: кадры, снятые в разных местах, можно соединять монтажом в некую «творимую земную поверхность», то есть создавать на экране иллюзию местности, которой на самом деле в действительности нет. Позднее Кулешов откроет подобную же возможность создавать монтажом образы несуществующих людей, беря

спину одной женщины, глаза — другой, рот — опять другой, ноги — третьей и т. д. Видимо, это и было «нигромантией», и эти киночудеса привели Кулешова к уверенности в могуществе монтажа.

Свои открытия Кулешов изложил в теоретическом исследовании «Знамя кинематографии», над которым работал в 1919—1920 годах. Это была первая подлинно теоретическая работа о кино. Деллюк и Балаш создали свои работы позднее. Манифест Канудо был у нас неизвестен. А Кулешов, не имея предшественников, последовательно изложил специфические возможности кино, правильно считая, что главная из них — это монтаж: «Подлинная кинематография есть монтаж...»; «Сущность кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в смене кусков». Сейчас очевидно, что сущность надо искать и в заснятых кадрах и в их сочетании. Но молодым первооткрывателям свойственно отрицать все иные возможности, чтобы ярче показать преимущество возможностей новоизобретенных. Вслед за чудесами монтажа Кулешов изложил свои взгляды на киноактеров, на сценарий, на кинопроизводство, зрителя и репертуар. Интересно, что он решительно отказался от дореволюционного наследства и объявил о необходимости «пролетарского творчества». Каким оно должно быть, он не пояснил, но то, что оно будет революционным, современным и героическим, сказал. А это для 1920 года было немало!

А разве сам факт, что двадцатилетний юноша, едва вернувшийся с фронта, поэтически воспевает и аналитически осмысляет новое, неведомое искусство,— разве это не подвиг?

Итак, новизна, молодость искусства кино, требовавшая дерзновенных, новаторских открытий, упорных и самостоятельных поисков, была определяющим фактором в формировании Кулешова как новатора. И нужно отметить: именно Кулешова, а не одареннейшего Протазанова, искуснейшего Гардина, изысканного Бауэра или кого-нибудь еще. Все они вносили свой вклад, делали свои изобретения — каждая удачная находка становилась в молодом искусстве изобретением! Но никто из них не осознавал себя новатором, не пытался осмыслить новизну, все оглядывались на литературу и театр, даже такой великий театральный новатор, как Мейерхольд, создал в кино два фильма, не выходящих за рамки привычного. А Кулешов дерзал.

Другим, еще более мощным фактором, определившим его новаторство, была революция. Большевики, пришедшие к власти, с первых же своих вмешательств в развитие искусства настойчиво старались сделать его орудием просвещения масс. Тревожный, голодный, переменчивый восемнадцатый год был ознаменован приходом в кино нового зрителя: солдаты, не оставляющие винтовок даже в зрительных залах; рабочие, размышляющие над проблемами го-

сударственного управления; крестьяне, ищущие в городах объяснения жизненных перемен; наконец, пестрый городской люд — ремесленники, гимназисты, мещане, трудящаяся интеллигенция — искали в кинематографах уже не забвения, не сладких и туманных грез, а разъяснения своих задач в строительстве новой жизни. Все это ставило перед кинематографистами — да и перед всеми иными художниками, литераторами, артистами, музыкантами — совершенно новые задачи, требовало совершенно новых художественных методов и приемов. И лучшие, наиболее чуткие художники понимали это. Блок, Маяковский, Мейерхольд, Кустодиев, Чехонин, Татлин поняли это и пошли на службу революции. Из кинематографистов едва ли не первым был Кулешов.

И новое революционное искусство делало лишь свои первые робкие шаги. Шла гражданская война. Хозяева кинопредприятий старались перебраться к белым. Кто не успевал — выжидали, в лучшем случае продолжали снимать салонные драмы и экранизации литературных произведений. 27 августа 1919 года вышел ленинский декрет о национализации кинопромышленности. Но промышленность эта могла выпускать лишь коротенькие агитационные фильмы. В этих простодушных произведениях мелькали искры будущего народного революционного искусства, но создавать такое надо было, как учил Ленин, начиная с хроники.

Кулешов пришел работать в хронику еще в ноябре 1918 года, понимая ее значение для агитационной работы. Несмотря на свою молодость, он был назначен на ответственную должность заведующего отделом хроники. В докладной записке в конце 1919 года он ясно написал о задачах и функциях хроники. С операторами П. Ермоловым, А. Левицким, Э. Тиссэ и другими он неоднократно выезжал из Москвы и снимал события и на фронтах и в тылу — всероссийский субботник, вскрытие мощей, закладку памятника Карлу Марксу, на которой выступил В. И. Ленин. Эти работы укрепляли уверенность, что лучший материал для фильма — реальная действительность, натуральная природа, подлинные люди. Дореволюционное кино, далекое от жизни, боящееся ее, замыкалось в киноателье, уходило в надуманные, искусственные сюжеты, воспевало ходульных, приукрашенных героев. Все это надо оставить в прошлом, решительно позабыть...

Но для того чтобы создавать новое, нужно умение, опыт, мастерство. И овладеть мастерством могут молодые энтузиасты. Таких энтузиастов Кулешов находил во время своих хроникальных поездок.

Один из них — Л. Оболенский — получил от Кулешова рекомендацию для поступления в недавно открытую Государственную киношколу. А вскоре в Госкиношколе появился и сам Кулешов — в папахе, с маузером на боку.

Там правил В. Р. Гардин — один из лучших дореволюционных режиссеров. Кулешов собрал студентов, провалившихся на экзаменах у Гардина, и начал заниматься с ними по-своему. Так родилась знаменитая мастерская Кулешова, существовавшая то внутри Госкиношколы, то параллельно с ней.

Как надо играть перед аппаратом, Кулешов еще не знал. Знал, как не надо играть. Не надо так, как играли дореволюционные актеры, представлявшие надуманные страсти в искусственной атмосфере киноателье. Для нового киноискусства нужно быть прежде всего естественным, натуральным. Отсюда пошло название «натурщики». Но быть натуральным еще не все — надо быть заметным, запоминающимся, выразительным. И для этого надо свободно владеть своим телом, да так, чтобы ноги, руки, спина могли выражать состояния, чувства, намерения не хуже, чем лицо.

Но как этого достичь? Коечто могли раскрыть книги: физиономист Далькроз, составивший схему мимики, теоретик движения Дельсарт, столь модный благодаря книге Сергея Волконского. Коечто можно было позаимствовать у театра: биомеханику Мейерхольда, сцендвижение Таирова, опыты Фердинандова, Форегтера, Вахтангова, каждый из которых стремился создать свою «систему». Однако недоверие к театру сохранялось. Можно было дружить с молодыми театральными студиями, но слово «театральность» было синонимом переигрыша, кривляния, фальши. Нужно было искать свои кинематографические методы. И Кулешов их искал, искал самоотверженно, вдохновенно, влюбленно.

Вокруг Кулешова сплотился талантливый бесстрашный коллектив. Нужно было обладать исключительным педагогическим и организационным даром, редкостной волей, неотразимым человеческим обаянием, чтобы объединить столь различных людей. Внучка П. М. Третьякова и С. П. Боткина, хорошо знакомая со многими выдающимися людьми русского искусства, Александра Сергеевна Хохлова принесла в кулешовский коллектив высокую и утонченную культуру и неиссякаемый энтузиазм. Всеволод Илларионович Пудовкин, химик и художник, прошедший войну и плен, работая с Гардиным, был и актером, и режиссером, и декоратором, и сценаристом. Будучи лет на пять старше Кулешова, он безоговорочно принял и теорию и практику коллектива, стал одним из виднейших его пропагандистов. Леонид Леонидович Оболенский, Борис Васильевич Барнет, Сергей Петрович Комаров, Владимир Петрович Фогель, красивые, сильные, интеллигентные люди, мастера на все руки, могли быть и сценаристами, и чернорабочими, и декораторами, и, разумеется, актерами. Художник и актер Петр Степанович Галаджев, театральный администратор и актер Порфирий Артемьевич Подобед также были готовы на любые работы, подвиги и приключения,

чтобы двинуть вперед общее дело, чтобы выполнить поручение своего юного друга. Обстановка в коллективе была на редкость дружная и бескорыстная. Ни зарплаты, ни стипендии никто не получал. Все вынуждены были работать — кто где мог, чтобы вечера и ночи проводить в тесных комнатках, антресолях и подвалах, где удавалось устроиться для репетиции. Делились скудными пайками. Преподавали друг другу то, что умели сами и знали сами: акробатику, танец, рисование. За особые отличия награждали друг друга красными, синими и белыми пуговицами, горделиво носили их — как ордена. Верили в искусство, в себя, в своего лидера — Кулешова. И он знал, как платить за эту веру!

К периоду 1921—1923 годов относятся методические статьи Кулешова, в которых он, полемизируя с преподавательскими приемами Гардина, Преображенской, Ильина и других руководителей Госкиношколы, излагает свои, новые принципы. Он рассматривает кино уже не как создателя «творимых легенд», не как преобразователя грубой реальности в высокие произведения искусства, а как воспитателя масс, как помощника в государственных делах, сообщающего зрителям «благородный героизм и трезвый дух». Он рассматривает работу в кино как коллективный процесс, отводя режиссеру главенствующее место, но и другие кинематографические профессии оценивает как творческие и важнейшие. Особенно он настаивает на необходимости серьезности, ответственности, профессионализма, «воздержания от халтуры»; отвечая, по-видимому, на обвинения в увлечении Дельсартом, он оговаривается, что кинонатурщиков не надо «учить по Дельсарту», а надо вырабатывать свой оригинальный метод с помощью методики Дельсарта. Этому методу и посвящаются все мысли, все стремления, вся энергия Кулешова.

Те мысли, которые послужили основой «Знамени кинематографии», развиваются, приобретают отчетливость и стройность. Именно то, что молодой теоретик-новатор постоянно развивал, подкреплял, уточнял свои идеи, сделало его теоретические работы первыми манифестами теоретической мысли в кинематографе.

Особенно заметно развились воззрения Кулешова на монтаж. Раньше он недооценивал организацию кадра, уделяя основное внимание монтажу. Теперь он пишет, что «...монтаж заключается совсем не в склейке уже заснятых кусков... а в съемке». Примечательны его рассуждения о крупных планах как элементах общего монтажного построения. Он уже не противопоставляет кино другим искусствам, а говорит об общности задач всех искусств и о специфичности средств каждого. Но верил — кино сильнее всех...

В подробно разработанной «Программе кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков» он дает раз-

вернутый план воспитания актеров, основанный на требованиях реализма, реальности, натуральности. И всячески старается согласовать обучение с будущей производственной практикой молодых кинематографистов.

Но как раз практика, производство в руки не давались. Прорваться на производство, получить постановку фильма было нелегко. Не было пленки. Летом 1920 года Кулешов получил задание Московского отдела народного образования произвести съемки на Западном фронте. Вместе с оператором П. Ермоловым и тремя своими студентами — А. Хохловой, Л. Оболенским и А. Рейхом — Кулешов снял полудокументальный, полуигровой фильм. Неуклюжим аппаратом на позитивной пленке были сняты не только атаки конницы Гая, артиллерийские дуэли и воинские эшелоны, но несложный, динамичный приключенческий сюжет о подвигах красноармейца, отправленного с секретным пакетом. Соединение хроникальных и игровых кадров, вернее, введение игрового сюжета в документальную ткань было делом трудным и новым. Однако смелость и тренированность актеров, монтажное мастерство режиссера, инициатива и опыт оператора выручили. Фильм «На Красном фронте» удался. Но печатать его было не на чем...

С превеликим трудом добыли пленки на два или три экземпляра, которые сразу же были отправлены в действующие красноармейские части. Есть основание предполагать, что фильм видел В. И. Ленин. Но до широкого зрителя он не дошел и для истории кино не сохранился.

В мастерской могли лишь мечтать о пленке. Каждый метр ценили выше золота. И ставили кинематографические этюды без пленки, на сцене. Монтаж имитировали быстрые перемены декорационных ширм, переходы из глубины площадки на авансцену, четкое управление занавесом. Но основная кинематографичность достигалась за счет движения и мимики актеров. Этюды «Улица святого Иосифа», «Венецианский чулок», «Яблоко», «Золото», «Кольцо» и другие показывались на сцене, имели успех, приносили даже доход. Когда же удавалось раздобыть хоть несколько метров пленки, снимали экспериментальные куски: монтажное объединение кадров, снятых в разных местах. Опыты с монтажом производились и на кадрах из старых фильмов: так был открыт знаменитый «эффект Кулешова» — соединение одного и того же крупного плана актера Мозжухина с тарелкой супа, ребенком, гробом. Зрителям казалось, что на эти столь несхожие предметы Мозжухин взирает по-разному. Монтаж делал чудеса.

Наконец слава коллектива Кулешова достигла руководства Третьей кинофабрики Госкино. Вернее, с началом нэпа у Госкино появилась возможность ввозить кинопленку и несколько расширить производство. Кулешову был предложен сценарий поэта Николая

Асеева «Чем это кончится?». Несовершенства этого сочинения были очевидны: поэт имел довольно своеобразное представление о возможностях кино. Однако и достоинства сценария были замечены: необычный сюжет, веселость, сатирическое изображение превратных представлений Запада о нашей стране. За постановку принялись всем коллективом. Снимать старались в реальной обстановке: на улицах, в конторах, на крышах домов. В павильонах обходились самыми простыми декорациями, порою — углами, стенками, оставшимися от декораций других картин. Сценарий переделывали на ходу и, несмотря на это, сняли картину необычайно быстро. В процессе съемок картина приобрела новое интригующее название: «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков».

Фильм прекрасно смотрится и сейчас.

Начитавшись в американской прессе идиотских небылиц о молодой советской республике, сенатор мистер Вест приезжает в Москву в сопровождении телохранителя — ковбоя Джедди. Наивный благотворитель попадается шайке авантюристов, которые вымогают у него доллары якобы для спасения бывшей графини от бородатых «большевиков» в папахах и с ножами в зубах. Главарь шайки Жбан, судя по свободному обращению с моноклем, цилиндром и фраком, — бывший аристократ — водит Веста по окраинным пустырям, где якобы стояли разрушенные большевиками дворцы и театры. Играл Жбана Пудовкин, изящно пользуясь эксцентрическими приемами, но отчетливо проводя социальную характеристику персонажа — авантюриста и контрреволюционера. Мнимую графиню Хохлова играла остро, гротескно. Извиваясь всем телом, переплетая руки и ноги, она обольщала бедного Веста, панически балдевшего от невиданных манер преследуемой аристократки. Идиотизм Веста был, пожалуй, чрезмерно подчеркнут П. Подобедом. Зато ковбой Джедди в исполнении красивого, атлетического Барнета завоевал всеобщие симпатии. Джедди эффектно боксировал, набрасывал на остолбеневшего извозчика лассо, перебирался с крыши на крышу по слабо натянутому канату. Все это лишало образ задуманной пародийности, переводило фильм в приключенческую стилистику. Но это и завоевало успех. А пародийную эксцентрику щедро демонстрировали уголовники из банды Жбана: С. Комаров, Л. Оболенский, П. Галаджев не скупились на забавные гримасы и трюки.

Особое обаяние прибавило фильму его изобразительное решение: эксцентрические персонажи отлично смотрелись в подлинной натурной обстановке. Оператор А. Левицкий снял фильм с уверенным мастерством. Декораций, строго говоря, не было: скромные стенки и уголки, минимальный реквизит, обычная обстановка учрежденческих контор служили

нейтральным фоном для ярко, выразительно работающих актеров.

Пресса была положительной. Общее мнение выразил известный критик Х. Херсонский: «Госкино поступило правильно, дав работу (молодому коллективу. — *Р. Ю.*), на опыте которого учится и растет наше кино» («Известия» от 18.04.24). Н. Лебедев советовал: «Мастерскую Кулешова нужно попробовать в работе над большим идеологическим сценарием» («Правда» от 16.04.24).

Успех «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» имели решительный и долгий. И неудивительно: талантливость всех участников фильма уверенно завоевывала всеобщие симпатии. Жанр фильма — сочетание пародии и приключенчества, эксцентрическое оформление отчетливой полемической идеи, стремительный ритм, неожиданность ситуаций — все это позволяет считать этот фильм одной из первых побед советского кино, первой удачной комедией на актуальную современную тему.

Успех окрылил Кулешова и его соратников. Они понимали, что не только сумели доказать свой высокий профессионализм, свою четкую организованность, сработанность, дисциплину, но и смогли на практике проверить и утвердить многие теоретические положения Кулешова: примат монтажа, строгую рациональность и ясность композиций кадров, стремление к натурности, осмысленную выразительность каждого движения, каждого действия актеров, четкое соотношение всех компонентов фильма. Этому их настойчиво учил Кулешов, этого они добивались на своих бесконечных репетициях, в своих необычных «этюдах без пленки». И вот — получены плоды!

Не собираясь почить на лаврах, кулешовцы сразу же принялись за новую работу. Она должна была стать своеобразным прейскурантом метода коллектива, его приемов, его стиля работы. Постоянно озабоченный неорганизованностью, халтурой, кустарничеством, царящим на кинофабриках, Кулешов от теоретических и педагогических статей решил перейти к практической демонстрации подлинного профессионализма.

Наиболее подходящим жанром для такой демонстрации он счел детективно-приключенческий жанр. Сюжет был придуман коллективно и сценарно оформлен Пудовкиным. Советский инженер изобрел могучий луч (сейчас мы назвали бы его лазером), который мог не только поражать живую силу противника, но и парализовать на расстоянии моторы. Группа зарубежных диверсантов-фашистов, возглавляемая зловещим аббатом Рево (В. Пудовкин), похищала аппарат, испускающий лучи, и пыталась применить его в борьбе против стачечников. В конце концов аппарат попадал в руки этих стачечников и отражал атаки эскадрильи бомбардировщиков, посланных капиталистами.

Сюжет, несомненно, был занимательным и социально острым.

Рабочее революционное движение за рубежом было впервые показано не как подвиги единичных героев («Слесарь и канцлер», «Дипломатическая тайна», «Призрак бродит по Европе» и другие), а как действия сплоченной массы, руководимой умным и смелым вожаком — Томасом Ланном, которого достойно сыграл С. Комаров. Интересно, что отряд наймитов, действующих против стачечников, назвали фашистами, что в 1924 году, когда писался сценарий, свидетельствовало о политической прозорливости. Но разработка фабулы была слишком многолинейна, суетлива, фрагментарна. Драки, погони, выслеживания, служившие для демонстрации трюковой тренированности натурщиков, загромождали действие, отвлекали от основного содержания. Лучше всего удались Кулешову массовые сцены. Темпераментные, динамичные, ритмично смонтированные, они, сохраняя массовость и масштабность, позволяли следить и за действиями индивидуальных персонажей. В этом «Луч смерти», вышедший почти одновременно с эйзенштейновской «Стачкой» («Луч смерти» появился на экранах 16 апреля, а «Стачка» — 28 апреля 1925 года), мог успешно конкурировать с шедевром массовых сцен, высоко оцененным Кулешовым в специальной статье.

Однако успеха «Луч смерти» не имел. Зрители не успевали разобраться в калейдоскопе трюков. Критики справедливо отмечали композиционные огрехи и идейную запутанность. Впрочем, отзывы были противоречивы. Лев Никулин, например, озаглавил свою статью в «Вечерней Москве» «Победа «Луча смерти». Победа или поражение — как бы там ни было, картина возбудила интерес, привлекла общественное внимание.

Но, независимо от судьбы картины, спаянный кулешовский коллектив начал распадаться. Внутренних причин распада не было. Просто нужно было работать, а Кулешову постановки не давали. Пудовкин, Барнет, а за ними и другие кулешовцы обретали самостоятельность. Их талантливость и профессионализм были настолько очевидны, что руководители различных киноорганизаций устроили настоящую охоту на них, наперебой предлагая самые заманчивые условия. Пудовкин, быстро сняв очаровательную короткометражную комедию «Шахматная горячка», счастливо применил свои биологические познания в блистательном научно-популярном фильме об экспериментах академика Павлова «Механика головного мозга» и получил немного-немало постановку горьковской «Матери». Барнет с места в карьер стал полноправным соавтором многоопытного Ф. Оцепа по приключенческому фильму «Мисс Менд». Оболенский сразу же получил постановку драмы на современную тему «Кирпичики»... Словом, птенцы вылетели из кулешовского гнезда. И нужно сказать, что Кулешов сохранил со всеми учениками наилучшие дружеские отношения, старался

устраивать им работу, радовался их успехам, всем, чем мог, помогал. Но — коллектив таял... Сам Кулешов вел переговоры с «Межрабпомфильмом» о постановке сценария Михаила Левидова «Три величества», но сценарий этот так и не был закончен, и переговоры заглохли.

В статье «Почему я не работаю» Кулешов изложил свое понимание сложившейся ситуации. «Мистера Веста» и «Луч смерти» он явно недооценил, считая, что они должны «...расцениваться только как прейскурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения». Конечно, уже даже несовершенный «Луч смерти» содержал много нового и полезного в своем антифашистском содержании и в своей экспериментальной художественной форме. А забывать о сатирической силе «Мистера Веста» было уже совершенно напрасно. Принижение значения своих картин понадобилось Кулешову для пущего выдвижения мысли о настоятельной необходимости профессионализма, ясного понимания своих задач, свободного владения средствами киноискусства. «Дешевизна производства и сильная, убедительная внутренняя работа кинонатурщика — вот те проблемы, которые следует теперь же разрешить». И разрешение этих проблем Кулешов видел в укреплении коллективов единомышленников, людей, самоотверженно преданных искусству кино, исключающих всякую халтуру, незнание и непонимание дела. «Только потеряв разум или пойдя на бесчестность, я соглашусь работать без права сотрудничества с каждым из нашего коллектива...».

В письме дирекции «Межрабпомфильма» Кулешов с предельной ясностью формулировал свои принципы: «Я всеми силами боролся за сохранение единства нашей творческой группы, потому что убежден, что больших решающих творческих результатов в кинематографии можно достигнуть только при работе художественным коллективом (при условии максимального развития в коллективе творческих индивидуальностей)».

Нужно сказать, что Кулешов не был одинок в этом своем страстном коллективизме. Со своими воспитанниками из Пролеткульта работал Эйзенштейн. Вертов сплотил вокруг себя энтузиастов документализма — «киноков». В Ленинграде работали группы ФЭКС под руководством Г. Козинцева и Л. Трауберга и КЭМ, возглавляемая Ф. Эрмлером. Примечательно, что коллективизм всегда сочетался с новаторством, с экспериментами. Все эти коллективы шумно и категорично возглашали единственную истинность своих принципов и убеждений, причем делали гораздо больше теоретических ошибок, чем спокойно и самокритично рассуждавший Кулешов. Но обстоятельства складывались для Кулешова сложно: утверждая свой коллектив, он сознавал, что теряет его.

Заботы Кулешова о профессионализме киноработников и де-

шевизне постановок были подхвачены Виктором Шкловским. В своих статьях и брошюрах он не только высоко оценивал картины Кулешова, но и поддерживал его идеи. Поэтому, когда Кулешов решил ставить «дешевую ленту» с небольшим количеством исполнителей и декораций и приглядел для этого рассказ Джека Лондона «Неожиданное», Шкловский был приглашен в соавторы сценария.

Это был, несомненно, правильный ход. Шкловский помог построить сюжет динамично и скупо, четко и закономерно развить характеры. Он написал лаконичные и емкие титры. Шкловский увлекся Кулешовым, жадно впитывал его опыт, дух его коллектива. В своей книжке «Их настоящее» (1927) он писал: «Моей школой сценариста кроме фабрики был коллектив Кулешова». Он смело написал, что без «неудач» Кулешова не было бы великих удач советского кино, например — «Матери» Пудовкина.

В фильме «По закону» были заняты три основных актера — Хохлова, Комаров и Фогель. Подобед и Галаджев снялись в эпизодических ролях в начале фильма. Декорация была, по существу, одна — внутренность нищей хижины золотоискателей. Остальное снималось на натуре. Разбушевавшийся Юкон был снят на Царицынских прудах под Москвой, глухая клондайкская тайга и грозное половодье — на берегу Москвы-реки. Снимал оператор К. Кузнецов, хижину строил И. Махлис, все другие обязанности и должности выполнял Б. Свешников. Съемочный период длился два месяца. Все это — даже в те времена, когда количество членов групп и сроки постановок были в несколько раз меньше теперешних, — было похоже на чудо. Кулешов блистательно доказал не только высокую талантливость всех своих сотрудников, но и рациональность своих производственных принципов. Победа была полной, так как высокое художественное качество картины было признано и зрителями и критикой.

Аскетически скромный немой фильм захватывает и сейчас.

Даже вначале, когда ничего не предвещает драмы в небольшой группе золотоискателей, атмосфера как бы накапливает грозу. Усердные поиски золотых крупиц, бесконечное промывание песка на ручных лотках, скромные, с виду дружные трапезы за наспех сколоченным столом — все это насыщено усталостью, разочарованием, взаимным раздражением, которое выливается в докучливые издевательства над самым тихим, самым бессловесным членом группы — ирландцем Дейнином. И именно Дейнин находит богатую жилу! Все оживляется, бутылка вина развязывает за обедом языки. Грубые шутки над Дейнином вызывают дурацкое веселье. И тогда случается страшное. Покорный ирландец разряжает в обидчиков двустволку. В огромных светлых глазах Владимира Фогеля горят зловещие огоньки ярости, жадности... или

безумия? Страшный кадр: голова убитого падает в тарелку, из которой медленно выливается каша или лапша... Старшина старателей Нильсен зверски избивает убийцу. Необычное лицо С. Комарова выражает сложный, тяжелый характер: глубокие, печальные глаза под высоким и чистым лбом и тяжелый подбородок, длинные хищные зубы. Бьет Нильсен безжалостно и умело. И только жене его удается предотвратить новое убийство. Хохлова играет Эдит согласно учению Кулешова. Ее длинные руки и ноги выражают ужас, отчаяние, жалость. Она цепляется, виснет на разъяренном муже... Дейнина связывают, бросают в угол хижины. Начинается испытание ненавистью, мучительные поиски справедливости, законности, возмездия.

Ночью разливается Юкон. Утлая хижина окружена стремительно мчащейся водой. Вода заливает хижину, приходится ютиться на ящиках и топчанах. Обреченные на бездействие, на неподвижность, Нильсены вынуждены ухаживать за связанным убийцей: кормить его, выдерживать его пронзающие, испытующие взгляды. Убить его? Но Нильсены законопослушны. Даже в хижине они повесили портрет королевы Виктории — олицетворение законности. Но жить в полузатопленной каморке вместе с испепеляющими глазами убийцы невозможно. Поразительный эпизод: наступает день рождения Эдит, и Нильсен, по ее просьбе, бреет Дейнина. Лезвие бритвы скользит по горлу, по судорожно движущемуся кадыку. Черные глаза Комарова встречаются с серыми глазами Фогеля и не могут оторваться. Хочется зажмуриться, чтобы не видеть, как бритва распорет горло... Взаимный ужас длится мгновение или вечность? Но страшное напряжение спадает. Нильсен добривает Дейнина.

Вода не спадает. И Эдит предлагает судить убийцу самим. Портрет королевы, Библия — достойные аксессуары суда. Сгорбленный, со связанными за спиной руками Дейнин молчит, кажется, даже посмеивается. А Эдит вся трепещет от внутреннего напряжения. Ощущение себя законом, справедливостью, властью мучительно и сладко переполняет ее. И приговор следует непререкаемый и строгий: повешение.

И как бы в ответ на суровость приговора — возвращается зима. Леденящий ветер грозит расщепить, разнести хибарку.

Связанного Дейнина Нильсены тащат к одиноко стоящему на пригорке дереву. Страшное дерево возмездия простирает узловатые, обнаженные ветви. Оператор высветил это дерево контражуром, к его патетическому силуэту движутся силуэты мрачной процессии. Нечеловечески напрягаясь, пихает обреченного Нильсен. Скользит, падает и вновь поднимает свою Библию исступленная Эдит. Как мотивирован этот странный сильный свет, обливающий три устрашающие своей выразительностью фигуры? Закат? Зритель не думает

о мотивировках. И вот свершается страшное... В петле покачивается тело...

Вконец обессиленные, почти обезумевшие Нильсены возвращаются в хижину. Стараются не глядеть друг на друга. А злая стихия сотрясает хижину. Кажется — слышишь ее зловещий вой. Вдруг дверь распахивается. Гневно сияя огромными глазами, на пороге возникает Дейнин. Снимает с шеи обрывок веревки и бросает своим палачам на счастье. Они окаменели. Он медленно поворачивается и исчезает в беснующейся буре, в крутящейся беде.

Фильм вышел в конце 1926 года, вслед за пудовкинской «Матерью», за барнетовской «Мисс Менд». Он стал подлинным триумфом творческих и производственных принципов Кулешова. Возможность средствами немого кино раскрывать сложнейшие психологические переплетения, показывать в развитии необычные характеры, поднимать сарказм до высот подлинной трагедии ошеломляла зрителей даже после «Матери» Пудовкина. «По закону» по праву вошел в список лучших советских немых фильмов.

Однако триумф пришел не мирно, а в спорах, в борьбе. Хваливший «Мистера Веста» критик Хрисанф Херсонский писал, например, про «напрасное, чуждое и болезненное влияние этой картины на здоровье широкого зрителя». Кулешова обвиняли в «американизме», в неумении или нежелании ставить картины о советской действительности. «На Красном фронте» был забыт, «Мистер Вест», несмотря на то, что действие происходило в Москве, был сочтен американским. Условная страна «Луча смерти» была сочтена Америкой. А уж «По закону»... Вспомнили, что Кулешов хвалил Гриффита и Чаплина, короткий монтаж называл «американским», одна из ранних статей Кулешова называлась «Американщина». Не все понимали, что лучшие произведения американского кино Кулешов противопоставлял дореволюционным буржуазным драмам, что в творчестве Гриффита, Чаплина и других он искал динамику, современность, кинематографическую специфику как опору для построения реалистического, натурного кино. Не все замечали, что теперь, когда появились картины Эйзенштейна и Пудовкина, Кулешов уже опирается на них, стремясь соединить свой художественный опыт с опытом лучших советских режиссеров.

Отвечать на обвинения надо было не речами и не статьями, а фильмами. Кулешов и Шкловский написали забавный сценарий комедии «Фунтик», где намеревались соединить лучшего советского комика Игоря Ильинского с Хохловой и Фогелем. Но этого не захотели руководители кинофабрики «Межрабпом», где считали, что «худая и некрасивая» Хохлова не может привлекать публику. Конечно же, Кулешов не согласился с этим и вместе с литератором А. Курсом написал сценарий спе-

циально для Хохловой, где она должна была сыграть сложную любовную драму.

Дискриминация Хохловой вызвала волнение в кругах подлинных кинематографистов. С трибун ораторы метали молнии. Эйзенштейн и Шкловский выпустили в «Кинопечати» брошюру о Хохловой. Эйзенштейн, находясь в самом начале своего отрицания актеров и утверждения типажей, не мог устоять перед дарованием актрисы. Свою статью он назвал: «Как ни странно — о Хохловой». Он писал: «Хохлова — это, конечно, единственное в своем роде, быть может, стоящее серьезного упоминания актерское дарование на сегодня». И предлагал свое, неожиданное решение «проблемы Хохловой»: «Решительно отбросив демонических женщин, авантюристок и прочее, я заплел бы ей косички, надел бы сарафан и пустил бы циклом гротескных комических «деревня — город» с первой на экране женщиной-киноэксцентриком *Хохловой* («Дунька в ГУМе», «Дунька в автобусе» или в этом роде)». И партнером предлагал Охлопкова, чтобы получилась комическая русская пара — Танька-Ванька.

Трудно сказать, что получилось бы из этого плана. Комедия-лубок не входила в стилистику Кулешова. Охлопков, поставивший вскоре «Митю», может быть, и смог бы быть режиссером такого цикла. Но Кулешова и Хохлову занимали планы серьезной социальной драмы — с любовью, разочарованием, проблемой женского творчества и труда. «Журналистку» со скрипом приняли к постановке на фабрике Совкино.

Журналистка Хохлова (героиня была демонстративно названа именем актрисы) влюбляется в председателя правления «Чугункомбината» Петровского, видя в нем образец современного человека — волевого, энергичного, цельного. Временная отлучка жены Петровского способствует развитию романа, чему не в силах противодействовать коллега Хохловой — скромный и нерешительный Васильчиков. Он старается оградить Хохлову от неприятностей по работе, пишет за нее статьи, а когда Петровский оказывается обывателем и пошляком, своим тактичным, дружеским участием завоевывает сердце оскорбленной и оставленной женщины.

Мне кажется, что сценарий этот был неудачен. Банальная и лишенная подлинного драматизма ситуация, назойливое подчеркивание нелепой рассеянности и чудаковатости героини, робкие попытки ввести фрейдистские мотивы, унылый показ работы журналистов и порядков в редакции — все это угрожало неуспехом.

Неудачно было и изобразительное решение. Декорации А. Родченко были по-своему интересны, лаконичны, но суховаты, безжизненны. Атмосфера была неживой. Они входили в противоречие с живо снятой К. Кузнецовым московской городской натурой.

Испытанные кулешовские актеры были заняты в других картинах. Пришлось на роль Петровского пригласить Б. Фердинандова, актера и режиссера, дружески относившегося к Кулешову, но игравшего по совершенно иной методе — со столь ненавистной Кулешову «театральностью». Васильчикова невыразительно играл один из младших членов мастерской, Ю. Васильчиков. П. Галаджев и А. Чекулаева играли небольшие роли тоже малоудачно. Попытавшись вообразить в основных ролях фильма Пудовкина, Барнета, Фогеля, Оболенского, можно предположить, что с ними фильм был бы много лучше. Основная же «мишень» противников Кулешова — Хохлова — как раз играла интересно. За эксцентричностью, угловатостью, чудаковатостью она сумела показать искреннее и ранимое чувство, душевную незащищенность, чистоту.

В прокате фильм (вышедший под заглавием «Ваша знакомая») решительно провалился. Пресса была единодушно отрицательной. Писали без околичностей: «Сработана картина режиссером, с которым наши кинематографисты носятся, — Кулешовым. А результаты — плачевные» («Наша газета», М., 28.X.1927). На фоне громких побед Эйзенштейна, Пудовкина и Барнета, выступивших с юбилейными октябрьскими эпопеями, сюжет «Журналистки» казался особенно незначительным. Фильмы о современности — «Дон Диего и Пелагея» Я. Протазанова, «Девушка с далекой реки» Е. Червякова, «Парижский сапожник» Ф. Эрмлера, «Третья Мещанская» маститого А. Роома, «Круг» молодого Ю. Райзмана — были заметно актуальнее, острее. Даже изящные комедии кулешовцев — «Девушка с коробкой» Барнета и «Поцелуй Мэри Пикфорд» Комарова — удостоились гораздо большего внимания и зрителей и критики.

Можем ли мы сегодня согласиться с приговором картине, вынесенным более полувека назад? Кое в чем — можем. Недостатки и сценария и постановки очевидны. Но несомненно и то, что задачи, которые ставил перед собой Кулешов, опережали время. Кино еще не созрело для решения психологических драм, для показа противоречий в формировании новых человеческих взаимоотношений, новых характеров самоопределяющихся женщин, новых черт быта. Сама жизнь не выявила их еще с достаточной четкостью. И если все же признать «Вашу знакомую» неудачей — это была неудача на новаторском, нехоженом пути.

Для Кулешова наступала тяжелая полоса. Совкино ополчилось на Хохлову. Руководители «Межрабпомфильма» продолжали звать его к себе на лестных условиях, но без Хохловой и без экспериментов, считая, что экспериментальный период закончен, пора делать доходчивые и доходные боевики, с гарантированным зрительским признанием.

Значит — отказаться от своих принципов, своих достижений, своих учеников? Нет! Кулешов боролся. Если производственники, движимые коммерческими интересами, не хотели его понять — молодежь его понимала. Ареной успехов был ГТК — Государственный техникум кинематографии — так стала теперь называться Госкиношкола, лишенная прерогатив вуза, но укрепившая кадры преподавателей и урегулировавшая учебный процесс. В ГТК преподавали В. К. Туркин, А. А. Левицкий и молодой оператор, бывший ассистентом Левицкого на «Луче смерти», позднее прославленный оператор «Матери» и «Конца Санкт-Петербурга» Анатолий Головня. При ГТК сам Эйзенштейн организовал курсы для режиссеров, уже проявивших себя на производстве. У него учились знаменитые режиссеры-монтажеры Георгий и Сергей Васильевы, темпераментный Марк Донской, пролеткультовцы Григорий Александров, Иван Пырьев, Александр Левшин. К Эйзенштейну примкнул Л. Оболенский, верный кулешовец, мастер на все руки. Эйзенштейн всем сердцем поддерживал Кулешова, подчеркивая его первенство в преподавании кинорежиссуры, его ученики с радостью учились и у Кулешова: для них он был старейшина новаторов, волшебник работы с актерами, маг монтажа.

В ГТК созрела главная книга Кулешова «Искусство кино», впитавшая все его теории, начиная со «Знамени кинематографии», все его эксперименты, начиная с «творимой земной поверхности» и «несуществующей женщины». Монтаж по-прежнему утверждался как основа кинематографии, так называлась открывающая книгу глава. Кадр обозначался как знак, буква для монтажа. Это утверждение возбудило мысль Эйзенштейна, Пудовкина, Васильевых. Оспаривая его, они искали собственные определения — ячейка монтажа, элемент, материал, двигая этим теорию кино вперед. Кадр как знак послужил Эйзенштейну для теории иероглифов интеллектуального кино. Много позднее кадр как знак пытались рассматривать семиотики и структуралисты. Как и многие другие выводы Кулешова, его формулировка не была окончательной, но она была плодотворной: исходила из творческой практики и давала почву для дальнейших изысканий. В статьях о монтаже 30-х годов Эйзенштейн, опираясь на Кулешова, нашел верное соотношение кадра и монтажа.

Свои требования к кадру Кулешов не изменил: по-прежнему он требовал ясности, определенности, легкой воспринимаемости: «Каждая клеточка на экране должна работать... организованно, в простых, ясных и выразительных формах». Приобрела более четкую форму мысль о подчиненности кадра монтажу: «Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение кусков разных содержаний и способ их

соединения и их чередования». Вскоре Эйзенштейн скажет: «Кадр не элемент монтажа. Кадр — ячейка монтажа», и Кулешов всецело согласится с этим.

Получили развитие воззрения Кулешова и на материал фильма и на его целостное построение. Стремясь к ясности, простоте, доходчивости, достигаемой отказом от всего лишнего, неопределенного, Кулешов призывал к разумной организованности, осмысленности всех элементов фильма. Многое вызвало споры, например, предпочтение, которое оказывалось индустриальным пейзажам (заводу, мосту), перед «витиеватыми», то есть неорганизованными, видами природы. Здесь сказалось и стремление к ясности и простоте, и влияние эстетики ЛЕФа и Пролеткульта, и урбанистическое увлечение техникой. Но в спорах не было замечено самое важное: материалом кино Кулешов считал реальную действительность, натуру, жизнь. За требованиями натурности, естественности легко можно было усмотреть стремление к реализму, к жизненной правде. Действительность Кулешов принимал осмысленной, организованной художником. За этим можно было усмотреть стремление к идейности. Ясность, легкая воспринимаемость диктовались заботой о зрителе, о полном донесении до него содержания фильма. Отсюда — путь к утверждению народности. Всех этих принципов, легших в основу теории социалистического реализма, Кулешов не называл, не сочетал их в творческое единство. Для этого еще не настало время. Это сделает Горький через пять лет. Но, ослепленные заботой Кулешова о гармоничной, целостной форме фильма, критики поспешили обвинить его в формализме, тогда как он упорно шел к реализму в его новых, социалистических проявлениях.

Остались нерушимыми взгляды Кулешова на воспитание киноактеров. Термин «натурщик» все чаще соседствует с термином «кинематографический актер». Смягчено отрицание театральных актеров. Смягчена мысль о полной подчиненности актера воле режиссера. Но требования выразительности, высокой тренированности, безукоризненного профессионализма остались, приобрели даже еще бóльшую аргументированность и категоричность.

Когда Кулешов в 1928 году заканчивал свою книгу, в кино уже раздавался гул приближающегося звука. Эйзенштейн, Пудовкин и Александров уже опубликовали свой звуковой манифест. Пресса печатала интервью с режиссерами: никто звука не отрицал, все приветствовали. Могло показаться, что книга Кулешова ретроспективна, обращена только в прошлое. Но это было не так. Книга Кулешова подытожила его прошлый опыт, но это был опыт передовой, новаторский. И теоретическое его осмысление вело киноискусство вперед. Тот факт, что новаторства Кулешова не понимали руководители кинофабрик,

свидетельствует о том, что вся советская кинематография нуждалась в освоении этого опыта, нуждалась в ясной теории, связанной с производством и направленной на рационализацию этого производства.

В этом был драматизм положения Кулешова. Общепризнанный новатор и учитель (которому еще не исполнилось тридцати лет!), он всей душой стремился сделать свои достижения общими, общественными. Его лучшие фильмы — «Мистер Вест», «По закону» — имели прочное признание, зрительский успех. И одна неудача, да и то неудача интересная, поучительная, обрекала его на сдачу позиций, на компромисс. А тут еще беда. Умер Владимир Фогель, умер неожиданно, трагично, в зените успеха и творческих сил. Горе всех кулешовцев было неподдельно, нестерпимо. Но жизнь продолжалась, работа шла.

Книга «Искусство кино» вышла в 1929 году с кратким предисловием Пудовкина, Оболенского, Комарова и Фогеля. «Мы на его плечах прошли через саргассы в открытое море. Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию». Конечно, это был дружеский тост, гипербола благодарности и поддержки. Так это и было расценено критикой и читателями. Но гипербола есть преувеличение, а не вымысел, не ложь. Кулешов действительно первым пытался осмыслить киноискусство, превратить кинематографию из кустарного предприятия в социалистическое производство... И сейчас сдается, идет в неволю к «Межрабпомфильму»?

Как же быть, когда еще двух лет не прошло после заявления, что, «только потеряв разум или пойдя на бесчестность», Кулешов согласится работать без своих единомышленников и учеников? Нет, не бесчестность, а суровая жизненная необходимость, необходимость работать, участвовать в движении родного кинематографа заставили Кулешова пойти на компромисс.

Была надежда, что поможет Осип Брик, друг и соратник Маяковского, работающий на «Межрабпомфильме» штатным сценаристом и сделавший для Пудовкина сценарий «Потомка Чингисхана». Брик, поддержанный Маяковским, относившимся к Кулешову дружески, принялся за сценарий «Клеопатра», рассчитанный на Хохлову. И сценарий и сама Хохлова были решительно отвергнуты. К счастью, А. С. Хохлова получила от Совкино предложение поставить небольшой фильм по рассказу М. Горького «Дело с застежками», что она прекрасно выполнила. Кулешову же на «Межрабпомфильме» предложили сценарий Б. Гусмана и А. Мариенгофа «Веселая канарейка», где под видом борьбы большевистского подполья в годы гражданской войны показывалось прельстительное разложение буржуазии, канкан, азартные игры, обольстительницы, продающиеся с аукциона, и прочая пошловатая чепуха. Всех

своих позиций Кулешов не сдал. Он снял Комарова, студентов ГИКа — статную красавицу Г. Кравченко, обаятельного и фатоватого А. Файта, своих молодых учеников — юного В. Кочетова, Ю. Васильчикова. Из «межрабпомовских звезд» — пригласил красивую и талантливую Аду Войцик, прогремевшую в «Сорок первом» Протазанова и прекрасно подходившую для роли рабочей-большевички.

Однако банальность сценария была непреодолима. Фильм имел средний коммерческий успех. Деньги для «Межрабпома» и для себя были заработаны. Но была заработана и репутация художника, изменившего себе, бывшего новатора. Это Кулешову-то, с его непримиримостью, с его привычкой учить, вести за собой, пришлось выслушивать кулуарные шепоты и читать грубые выпады рецензентов, понимая, что в них есть немало справедливого...

И Кулешов делает отчаянную попытку вернуть себе свою справедливую славу, сделать фильм, который бы удовлетворил всех — и рачительных хозяйственников, и дерзких экспериментаторов, и развлекающихся зрителей, и строгих критиков. Он берется за сценарий Осипа Брика по рассказу молодого писателя Филиппа Гоппа. Рассказ интересный, в духе Лавренева, соединяющий революционный запал с приключенческими перипетиями. И особенно заманчивым был материал рассказа — цирк!

Город переходит из рук в руки. Приближаются белые. Большевиков мало, они призывают население к обороне. Организуется отряд и в цирке. Откуда такой шикарный цирк, на арене которого блистает полная конная труппа Вильяма Труцци, в маленьком городке — не говорится. Ну что ж! В кино, да о гражданской войне, чего не бывает. Снято представление любовно. Ракурсы неожиданны. Монтаж ритмичен. На арене выступают и два-Бульди-два — старый клоун (С. Комаров) и его сын, организатор красногвардейского отряда (В. Кочетов). Старик давно мечтал о совместном выступлении с сыном, а тут его арестовывают белые, ему грозит расстрел.

И старый клоун отправляется к белогвардейскому полковнику просить помилования. А тот, изгаляясь, заставляет клоуна демонстрировать свои номера. Вот тут-то можно подивиться мастерству С. Комарова. Акробат до поступления в группу Кулешова, преподаватель гимнастики и трюков, он великолепно делает колесо, сальто и кульбиты, а в глазах — ужас, мольба и надежда. Настает пора показать свое мастерство и молодому Кочетову. Удирая от своих палачей, он совершает полет на трапециях, прыгает через ряды кресел, исчезает под куполом цирка... Финал фильма благополучен. Отец, сын и их друзья встречаются в партизанском отряде. В небе торжественно летит самолет.

Сюжет фильма драматичен, но не оригинален. Показ цирковых номеров явно чрезмерен. Белые охарактеризованы банально: инфернальный негодяй-полковник (А. Файт) и бородатые громилы-солдаты. Линия предательницы-наездницы (Анель Судакевич) невнятна. Образы большевиков, несмотря на то, что их играют М. Жаров и В. Марецкая, бледны. Финал снят в хроникальной манере. Сама по себе картина приятна, светла, но с цирковыми представлениями и погонями не вяжется. Словом, удачей считать ее было нельзя. Это был рядовой развлекательный фильм, сделанный добротно, порой блестяще.

Однако и здесь судьба была против Кулешова. Руководство «Межрабпомфильма» требовало от него каких-то переделок. Он не соглашался. Тогда была привлечена Н. Ф. Агаджанова-Шутко, соавтор Эйзенштейна по сценарию «1905 год», опытная сценаристка, в режиссуре себя еще не проявившая. Она сделала свой монтажный вариант. Кулешов — свой. В прокате были оба варианта. К счастью, сохранился кулешовский.

Порвав с «Межрабпомфильмом», Кулешов должен был принять предложение Госкинопрома Грузии снять историко-революционный сценарий другого лефовца — Сергея Третьякова — «Паровоз Б-1000». Оператором был К. Кузнецов, вторым оператором — Михаил Калатозов, фотографом — Роман Кармен. И Калатозов и Кармен считали потом Кулешова своим учителем, открывшим им дорогу в киноискусство. Однако по разным, не вполне понятным соображениям постановка закончена не была. Кулешов вернулся в Москву.

Шел 1930 год — год для советского кино тяжелый, кризисный. Кино становилось звуковым. Америка, а за ней и западноевропейские страны решительно сворачивали производство немых картин. А у нас нарастал пленочный и технический голод. Закупать пленку и новую звуковую аппаратуру за границей советское государство не могло: индустриализация и коллективизация требовали вложения средств в более важные отрасли хозяйства. Строительство пленочной фабрики в Шостке и завода киноаппаратуры «Кинап» только заканчивалось. Некоторых советских кинорежиссеров отправляли снимать картины за границу: Эйзенштейн и Александров уехали во Францию и Америку, Пудовкин — в Германию. Первым двоим ничего закончить не удалось. Пудовкин же снял половину прекрасного фильма «Дезертир», который удалось закончить через год в Москве.

Но еще бóльшие, чем технические, трудности пришлось преодолевать советскому кино в области творческой. Доморощенные теоретики, подпав под влияние литературы факта и рапповских воззрений, поставили под сомнение самый принцип производства художественных, игровых картин. Зачем кормить зрителя вымышлен-

ными историями, когда надо агитировать фактами, делами, реальными свершениями рабочих и крестьян! И вместо игровых картин началось производство агитационно-пропагандистских фильмов. Какими они должны быть, никто как следует не знал. Одни авторы допускали подобие сюжета, характеристик, снимали актеров. Другие предпочитали строгий документализм. Первый путь приводил обычно к неудачам — примитивным дидактическим плакатам, никого ни в чем не убеждавшим. Таковы были, например, фильмы А. Роома «Манометр I» и «Манометр II» о действительно имевшем место прорыве, ликвидировать который рекомендовалось силами пионерских отрядов. Обращение к документализму приносило порою прекрасные плоды: «Турксиб» В. Туркина, «Соль Сванетии» М. Калатозова.

Кулешов избрал путь документализма. По сценарию А. Андриевского он сделал фильм «Сорок сердец» — о сорока электростанциях, строящихся по плану ГОЭЛРО. Оператор К. Кузнецов прекрасно снял готовые электростанции. То, что было еще не достроено, снимали на макетах, искусно выполненных художниками братьями Никитченко, или показывали мультипликацией, нарисованной И. Ивановым-Вано.

Фильм, к сожалению, не сохранился. Несмотря на отдельные отрицательные рецензии, пресса отзывалась о нем в общем весьма положительно, порою даже восторженно. Старая любовь Кулешова к натуральности, к хронике, к индустриальному скупому пейзажу — все это сказалось.

А звуковое кино набирало силы. Показ «Путевки в жизнь» Н. Экка начался в полупустом зале, но через неделю огромного зала Консерватории, где размещался кинотеатр «Колосс», не хватало, стояли длинные очереди. Успешно шли «Златые горы» С. Юткевича, «Дела и люди» А. Мачерета. Вокруг вышедших одновременно, к октябрьским праздникам 1932 года, «Встречного» Ф. Эрмлера и С. Юткевича и «Ивана» А. Довженко вспыхнула горячая дискуссия: пойдет ли звуковое кино по совершенно новому «прозаическому» пути или будут развиваться поэтические традиции немого кино? Было очевидно лишь, что снимать звуковые картины гораздо сложнее. Не только громоздкая звуковая техника требовала ухищрений, звук — слово, музыка, шумы — ставил перед режиссерами множество сложных задач. И руководство «Межрабпомфильма» решило вновь пригласить Кулешова: его мастерство, изобретательность, дисциплинированность обещали успех.

Картина «Горизонт» снималась с осени 1931 по осень 1932 года, то есть тогда, когда была закончена лишь «Путевка в жизнь». Чужого опыта почти не было. Но свой звуковой опыт рождался интенсивно. Сценарий молодого литератора Г. Мунблита об одесском ремесленнике-еврее, эмигрировав-

шем в Америку и вернувшемся в Россию во время гражданской войны, Кулешов перерабатывал вместе со Шкловским. Об увлекательной и трудной работе в новой звуковой технике Кулешов и Хохлова подробно и интересно рассказали в своей книге «50 лет в кино». Вокруг Кулешова вновь собрался почти весь старый коллектив. Хохлова была ассистентом, К. Кузнецов — оператором, Оболенский — звукооператором, Подобед, Галаджев, Комаров, Доронин, Горчилин, Доллер получили роли. На главные роли пригласили Н. Баталова и жену Барнета — Е. Кузьмину. Дружба, солидарность, энтузиазм былых времен возродились.

Картина получилась интересной, но неровной. Одесские эпизоды прозвучали хорошо. Шкловский написал диалоги со специфическими одесскими интонациями, Баталов произносил их с печальной певучестью. Грустный еврейский юмор звучал поэтично. Американские сцены были надуманны и дидактичны. Снятые в дешевеньких декорациях, они на Америку, которой никто из создателей фильма не видел, похожи не были. Заключительные эпизоды гражданской войны были удачнее, хотя драматургически повторяли привычные характеристики и ситуации. Для освоения звука картина дала очень много: сочетание слова и действия, роль музыки, монтаж — все это было разработано и осуществлено вдумчиво, рационально, эффектно. Очень хорошо играл Баталов. Во всех трех разнохарактерных частях фильма он был на редкость органичен, обаятелен, человечен.

Одновременно со съемками «Горизонта» Кулешов успевал осуществлять творческую помощь прогрессивному немецкому режиссеру Эрвину Пискатору, снимавшему на «Межрабпомфильме» картину «Восстание рыбаков». После завершения обеих картин Кулешову удалось, не распуская коллектив, сразу же приняться за новую постановку. Сценарий был написан Кулешовым совместно с А. Курсом. Взяв за основу рассказы О'Генри и книгу о драматической жизни писателя, несколько лет проведшего в тюрьме и там начавшего свой творческий путь, Кулешов и Курс поставили сложную нравственную проблему о роли литературы в жизни, о соотношении жизненного материала и позиции художника, о праве художника быть учителем и обязанности его быть борцом. Сценарий был не приспособлением для экрана новелл замечательного писателя, а полемикой с ним. Утешительные, блистательно построенные сюжеты новелл как бы возвращались к угрюмой и жестокой действительности, послужившей для них материалом. Новеллы возникали на экране в двух ключах — ироническом, пародийном и реалистическом, полном высокого драматизма.

Такой подход к экранизации литературных произведений был необычным, новаторским. Не об-

ращая внимания на злобное бормотание перестраховщиков, что, мол, Кулешов снова принялся за свое: сюжет американский, в главной роли Хохлова и т. д. и т. п., весь коллектив с огромным подъемом принялся за работу. И снова Хохлова — ассистент, Кузнецов — оператор, Оболенский — звукооператор. К актерам Хохловой, Файту, Галаджеву, Горчилину, Доронину, Галине Кравченко присоединились И. Новосельцев (взломщик Джим Валентайн), негритянский артист Вейланд Родд и Константин Хохлов, исполняющий роль О'Генри — Билла Портера.

Я думаю, что есть все основания считать «Великого утешителя» лучшим фильмом Кулешова. Сочетание двух контрастирующих ключей — пародийного и реалистического — проведено с удивительным тактом и вкусом. Новелла О'Генри о том, как известный взломщик был выпущен из тюрьмы за то, что вскрыл сейф, в котором случайно захлопнулись дети банкира, была снята в технике немой американской комедии — в быстром, бодреньком темпе, на фоне фанерных декораций, с механическими движениями и стандартными улыбками актеров, с сентиментальными рисуночками на титрах. В каждой маленькой роли, в каждой сценке было найдено удивительно тонкое и веселое передразнивание стандартной американской продукции, с ее очаровательными бандитами, наивными красотками, благодушными банкирами, бравыми полицейскими и ангелоподобными детьми.

А подлинная жизнь — в тюрьме, где томится сломленный, приспособляющийся к начальству Билл Портер, где взломщик Джим Валентайн подыхает от чахотки, где звучат унылые песни заключенного негра, гулко раздаются шаги надсмотрщиков, скрежещут несмазанные колеса тачки, на которой увозят трупы... Холодной жутью веет от сцен, когда дряхлая мать Валентайна приходит к сытому, коварному тюремщику. Безнадежной тоской веет от сцен некрасивой и нищей продавщицы Дульси, запоем читающей утешительные новеллы О'Генри и вынужденной терпеть привычную похоть своего пошлого любовника-сыщика. И здесь все сделано с высоким мастерством, с суровым и жестоким реализмом. В спокойной, психологически насыщенной манере играет Билла Портера Хохлов, которого напрасно обвиняли в отсутствии обаяния. Актер искал не успеха, а жалости к своему герою. В роли Дульси Хохлова, как и в прежних своих ролях, наполняет эксцентрическую форму подлинным и сильным чувством. А Новосельцев — Джим Валентайн, Файт — сыщик, Доронин, Галаджев и другие актеры легко и изящно превращаются из мрачных фигур реальной жизни в лучезарных, порхающих персонажей утешительных побасенок с их игривой и пошлой прелестью.

Кулешов тонко ощутил двойственность американского

коммерческого кино: оно лучезарно, оно чувствительно, оно завлекательно и вместе с тем приторно, пошло.

Резко отрицательное отношение Курса и Кулешова к творчеству О'Генри, вернее к его социальным функциям, конечно, должно быть оспорено. Не была замечена сатирическая направленность творчества великолепного новеллиста. Не был оценен и гуманизм в описании рядовых людей, страдающих в тисках капиталистического общества. Писатель-борец, каким являлся, скажем, Драйзер или Синклер, был бы достоин большего одобрения требовательных экранизаторов, но и утешение слабых буржуазного мира и ироническая усмешка в адрес сильных не заслуживали столь максимального отрицания. Да и сам факт, что в пародийных сценах Кулешов опирался на иронию, заключенную в новеллах О'Генри, должен был бы смягчить отношение к писателю.

Но не литературоведческие проблемы и не биография Билла Портера волновали Кулешова. Он решал вопрос об активном участии художника в жизненной борьбе и осуждал своего героя, ставшего на путь соглашательства. И был в этом прав. Он и высмеивал буржуазное общество и гневно, горько осуждал его. И в этом также был безусловно прав.

Торопливые критики, поспешившие объявить, что «век Кулешова» якобы кончился на фильме «По закону», а все последующие картины признать несущественными, не сыгравшими роли, были склонны и «Великого утешителя» списать в архив, как «обращенного в прошлое», как «идущего вне основного пути развития». А что считать основным путем? Тема и материал фильма были, действительно, неожиданны и уникальны. А язык фильма не только современен, а нов, чреват будущим. Гармония немого монтажа, воспетая теоретически и утвержденная в творческой практике, обрела новое звукозрительное качество, обрела полифоничность зрелого звукового кино. А ведь фильм вышел до «Чапаева», до рубежа, знаменующего новый звукозрительный этап в развитии советского кино. Об этом суровые критики так и не захотели подумать.

Помимо художественного успеха «Великий утешитель» знаменовал и победу новой производственной методики Кулешова — методики предварительных репетиций. Съемкам предшествовала тщательная подготовительная работа. Глубоко изучался материал — американская литература и иконография. Тщательно выверялся «железный» режиссерский сценарий, в котором каждый кадр был предварительно нарисован, вычислен, выстроен. Все эпизоды и все кадры были предварительно отрепетированы с актерами так, чтобы каждое движение, каждое слово рождались легко, органично, психологически оправданно. Был использован опыт былых этюдов без пленки. Благодаря всему этому

сложная постановочная картина была снята за два месяца и стоила чрезвычайно дешево.

К сожалению, критика тех времен не оценила всего этого. О картине писали уважительно, серьезно, но всячески старались выискать в ней «идеологические просчеты» и прочие пороки. Однако были и утверждения, что это «не только успех большого режиссера, но и значительный шаг в развитии советской кинематографии». К такому выводу, правда, пришел безвестный земляк Кулешова Мих. Левин в «Тамбовской правде» (21.II.1934). Большие статьи в специальных журналах признавали высокие формальные достижения и производственную прогрессивность, но все же сводили все к неудаче. «Кулешов ищет. В этом его большая заслуга. Его искания не бесплодны. Неудачи Кулешова — болезни роста...» — писала В. Россоловская в журнале «Советское кино» (1933, № 11). Странно такое читать сегодня.

Но новаторство редко понимается сразу, поиски и открытия легче всего счесть «болезнями роста». А ведь речь должна была идти не об индивидуальных поисках режиссера, а о становлении творческого и производственного метода советского звукового кино.

Свой метод Кулешов изложил в книге «Практика кинорежиссуры», написанной в 1934 году, изданной в 1935 и частично переизданной под заглавием «Репетиционный метод в кино» в том же 1935 году. Повторив некоторые положения своих прежних книг и статей, Кулешов обогатил свои наблюдения опытом работы над звуковыми фильмами, а также теоретическими выводами Эйзенштейна, Пудовкина. Поэтому книга соединила в себе личный творческий опыт Кулешова с опытом его великих друзей и единомышленников и служила основным учебником кинорежиссуры в течение второй половины 30-х годов, вплоть до появления новой, более масштабной и развернутой книги — «Основы кинорежиссуры».

Критика встретила «Великого утешителя» прохладно. Фильм явно был недооценен. Его философское, гуманистическое содержание, его страстное осуждение нравов буржуазного общества, его сложная, многоплановая композиция, контрастная стилистика, наконец, его необычный подход к проблеме экранизации оценены по достоинству не были. Глухие упреки в «отходе от советской действительности», замечания по игре К. Хохлова (с моей точки зрения — несправедливые) кое-как уравновешивались похвалами другим актерам и монтажу.

В отношениях с «Межрабпомфильмом» снова наступил разлад. Кулешов и часть его коллектива приняли предложение своего ученика Камиля Ярматова сделать новый звуковой фильм для таджикской студии. Материалом был избран роман Садриддина Айни «Дохунда», сценарий по которому написал Осип Брик. После нескольких ознакомительных поездок

по Таджикистану были проведены съемки — натуры в Средней Азии, павильонов — в Москве. Однако просмотром неполных, несмонтированных материалов в Таджикистане остались недовольны — и Москва распорядилась работу прекратить.

Наступил новый тяжелый период бездействия. Кулешов не сдавался. Молодой (ведь ему было лишь 36 лет!), энергичный, подтянутый, он с упоением охотился, показывая образцы выносливости, находчивости, меткости. Он увлекался автомобилизмом — участвовал в автопробегах, что при тогдашнем состоянии дорог было не только трудно — опасно. На своей довольно потрепанной машине он проделал путь от Москвы до Сталинабада, преодолев Голодную степь, опасные переправы вброд, степное бездорожье и горные тропы. Обо всем этом он написал потом в своей книге «50 лет в кино», где об автомобиле и охоте сказано почти что стихами.

Но это были досуги, увлечения, хобби, как сказали бы теперь, а мастеру, экспериментатору, вдохновителю, учителю нужна была работа. Правда, не прекращалась работа в ГИКе. Росли новые ученики. В 1935 году по замыслу Эйзенштейна ГИК был реорганизован во ВГИК — Высший государственный институт кинематографии, типа академии. В нем было учреждено два факультета — режиссерский и сценарный — для людей, уже творчески себя проявивших. Туда пришли учиться известные кинорежиссеры А. Столпер, А. Андриевский, К. Пипинашвили, театральные режиссеры И. Анненский, Р. Тахмасиб, Б. Оленин, писатель Р. Рза, П. Вершигора и другие. Кулешов горячо принялся за переподготовку этих мастеров, вместе с Эйзенштейном, В. К. Туркиным, А. Д. Головней, Н. М. Иезуитовым, Ю. А. Желябужским и другими профессорами много труда отдал составлению новых программ, работе над учебниками. В постоянных дружеских обсуждениях и спорах рождались статьи о монтаже Эйзенштейна, «Драматургия кино» Туркина, «Основы кинорежиссуры» Кулешова и другие основополагающие киноведческие сочинения. Формировалась наука о кино, и в ней Кулешов занял первенствующее место.

Книга вышла в Госкиноиздате весной 1941 года небольшим тиражом и сразу же стала библиографической редкостью: ее расхватывали не только студенты ВГИКа, для которых она сразу же стала кинематографической библией, но и все любители кино. Книга привлекала и полнотой охвата материала, и редкостной ясностью, популярностью изложения, и богатством, остроумием и наглядностью иллюстраций. Краткие абзацы с четкими заголовками, доступные и отчетливые формулировки всех понятий кинематографа, начиная с кадра, плана, точки съемки, негатива, позитива, монтажа (во всех его видах, разновидностях и пониманиях), кончая вопросами идейности, композиции, восприятия зрителем и характеристикой всех

кинематографических профессий: режиссера, сценариста, актера, оператора, художника, композитора, звукооператора — с основными категориями их места в производстве и творчестве.

С подкупающей логикой и непосредственностью Кулешов идет от простых, порою даже примитивных определений к сложным и дискуссионным творческим проблемам. На первых страницах читаем: «Каждая клетка пленки, на которой заснято изображение, всегда является изображением. Но каждая новая клетка — не обязательно новый кадр. Один и тот же кадр... может состоять из ряда клеток — кадров («кадриков»)». Или, через несколько страниц: «Соединение (сборка) в определенном порядке отдельных кусков действия в целое художественное произведение называется монтажом». А затем, проведя читателя через основные понятия кинодраматургии, показав, что такое действие, сверхзадача, сквозное действие, образ, сюжет, разобрав фильм «Чапаев» и режиссерский монтажный сценарий по «Тарасу Бульбе», перейдя потом к работе с актером со всеми ее сложностями и неясностями, Кулешов вновь возвращается к кадру и монтажу, дав удивительно ясные определения творческих, художественных особенностей этих понятий. Здесь и дискуссионные утверждения, и сложные схемы мизансцен (по «Броненосцу «Потемкин»), и, наконец, только что опубликованная в журнале «Искусство кино» статья Эйзенштейна «Монтаж 1938», о которой Кулешов говорил студентам, что лучше написать сейчас никто не может. Редкий пример дружеской взаимопомощи. Нужно вспомнить, что и последняя статья Эйзенштейна о цветовом кино писалась для повторного издания «Основ кинорежиссуры» Кулешова. (Увы, этого повторного издания до сих пор еще нет!)

В этой превосходной итоговой книге, сохранившей свое теоретическое и педагогическое значение и посейчас, Кулешов объединил свои эксперименты, находки и открытия с опытом лучших советских и зарубежных мастеров — от начальных лет кинематографа до конца 30-х годов. С мужеством и достоинством подлинного художника и учителя он сохранил все, что, несмотря на годы порицаний и обвинений, считал верным и полезным, и безжалостно отмел то, что не выдержало испытания временем.

Книга была большой и безусловной победой.

До сих пор дискутируется вопрос: можно ли и нужно ли создавать учебник кинорежиссуры? Эйзенштейн такового не создал. Попытки С. А. Герасимова и М. И. Ромма совместно с помощниками написать учебник привели лишь к написанию ряда интересных, но отдельных статей. Книги и статьи С. И. Юткевича, несмотря на ясность, все же не учебник. А книга Кулешова таковым является. Единственным в кинематографической литературе сводом

эстетических законов и практических советов, действительных и сейчас, по прошествии почти полувека. Она и сейчас лежит в основе системного и организованного преподавания кинорежиссуры.

Но ограничиться преподаванием Кулешов не хотел, не мог.

Попирая самолюбие, он хлопотал, но следующую постановку получил лишь в 1940 году. Студия «Межрабпомфильм», столь жестокая к Кулешову и Хохловой и все же ставшая для них родной из-за многих друзей по совместному творчеству, была преобразована в «Союздетфильм» с задачей создания детского и юношеского репертуара. Но и на эту, получившую новое руководство студию Кулешова пригласили лишь в результате длительных переговоров, в которых деятельное участие принял депутат Верховного Совета, народный артист СССР И. М. Москвин.

Кулешов и кино для детей? Не очень-то это вязалось! Роковые страсти «По закону», сложность композиции и жестокая правда «Великого утешителя»... Может быть, в приключенческом и комедийном жанрах создаст нечто детское великий нигромант и неугомонный экспериментатор?

Ему предложили сценарий А. Витензона «Сибиряки». Сельские школьники, увлекшись рассказами старого бурятского охотника, решают отыскать трубку, которую Сталин подарил охотнику, помогшему ему бежать из Туруханской ссылки. И вернуть ее Сталину во время экскурсии в Москву. Беседу со Сталиным девочка видит во сне. Но и наяву от Сталина приходит ласковое письмо с благодарностью.

Немудреная и сентиментальная, эта история была превращена Кулешовым в светлую и поэтичную повесть о детских мечтах и играх, о тайге, об охоте, о дружеском соперничестве, о любви. Ученицы Кулешова, первокурсницы А. Харитонова и М. Виноградова правдиво и трогательно изобразили школьниц рядом с подростками, тоже игравшими вполне профессионально. А. Хохлова и С. Комаров выступили в неожиданных ролях сибирских стариков, причем сыграли свои небольшие эпизоды достоверно и сердечно. А. Файт, воплотивший целую банду негодяев, белогвардейцев, сыщиков и фашистов, мягко и лирично сыграл сельского врача, молчаливо и безнадежно влюбленного в учительницу. Д. Сагал был правдоподобен в роли молодого сибирского охотника. М. Геловани источал мед и елей.

Лучше всего удались Кулешову сцены тайги, охоты. Страсть, пронесенная через всю жизнь, нашла наконец выражение в творчестве. Когда охотник Алексей и девочка Валя подбираются к токующему тетереву, скачками, перебежками, замирая порой на одной ноге, поэзия тишины и неподвижности словно проливается на них и вдруг резко нарушается глухим, гортанным, призывным клекотанием птицы. Когда испуганные кони несут телегу с Валей по ухабистой

таежной дороге, деревья прыгают в стремительном монтаже, хлещут, будто нападают на них. Когда же мальчика Сережу, сломавшего ногу, везут домой, он, лежа на спине, смотрит вверх, и могучие торжественные кроны тихо плывут над ним на фоне плывущих облаков, покачиваясь, вращаясь, завораживая. Оператор Михаил Кириллов применил этот чарующий поэтический ракурс за семнадцать лет до Урусевского («Летят журавли»)!

Фильм был принят довольно сухо, хотя «Правда», «Кино» и другие газеты сдержанно хвалили его. В награду Кулешову предложили помочь оператору Е. Шнейдеру, режиссирующему приключенческий фильм «Случай в вулкане». Кулешов, Хохлова, Кириллов помогли. Фильм вышел на экраны.

Кулешов согласился на эту временную работу, потому что новый большой замысел картины о М. В. Фрунзе откладывался из-за неготовности сценария. Сценарий этот начал писать А. А. Фадеев для Эйзенштейна. Почувствовав, что ему не удается сладить с огромным и ответственным материалом, писатель привлек к работе Л. В. Никулина, писавшего для кино с дореволюционных времен и дружившего с Кулешовым. Но и в соавторстве сценарий не получался. В архиве Эйзенштейна сохранились многочисленные и вполне справедливые замечания по нему. Вскоре Эйзенштейн уехал в Среднюю Азию собирать материалы для фильма о Ферганском канале. Нужно сказать, что на добрых, дружеских отношениях с Фадеевым это не сказалось. Возможно, что Эйзенштейн и свел Фадеева с Кулешовым, надеясь, что мастерство и опыт режиссера выручат запутавшихся писателей.

Кулешов чутко ощутил грандиозные возможности материала, особенно Перекопской эпопеи, и энергично принялся за работу. Но тут — по неожиданным, вероятно, «высшим» соображениям — руководство кинематографии исключило эту тему из плана. Кулешов переключился на повесть Аркадия Гайдара «Комендант снежной крепости», но и эта тема энтузиазма не вызывала. Кулешов писал о странном поведении деятелей «Союздетфильма», старавшихся поссорить режиссера и писателя, даже еще не знакомых между собой. Интриги...

Но внезапно все переменилось. Желаете с Гайдаром? Пожалуйста!

И Кулешова «бросили» на продолжение истории пионера Тимура, открывшего движение добрых дел, помощи семьям красноармейцев. Сценарий «Тимур и его команда» был написан Гайдаром в свойственной ему манере сочетания романтики с бытовыми деталями. Поставил фильм режиссер А. Разумный, поставил его добросовестно, но довольно вяло. Фильм имел успех не благодаря своим качествам, а из-за широкого распространения «тимуровского движения» среди пионеров, которому фильм, конечно, способствовал,

служа как бы наглядным пособием для комсомольских и пионерских инициаторов движения. Руководство «Союздетфильма» не ожидало такого успеха, Разумный и его коллектив получили новое, другое задание, а когда началась война и потребовалось продолжение фильма о работе тимуровцев в новой, обязывающей обстановке войны, было решено поручить это дело Кулешову. Отказаться Кулешову не позволило понимание обстановки. Кинематография решительно перестраивала свою работу. Ряд постановок был прекращен. В сценарии на современные темы вводились военные мотивы. На «Мосфильме» и «Ленфильме» замышлялись короткие мобильные сценарии новелл о войне, чтобы их можно было быстро, оперативно снять. (Через несколько месяцев начали выходить «Боевые киносборники», состоящие из этих новелл.) Кулешов и Гайдар отправились в Дом творчества в Болшево, чтобы как можно оперативнее написать сценарий о действиях тимуровцев в военное время.

Нужно сказать, что сценарий этот, написанный за десять дней, получился довольно слабым. Гайдар уехал на фронт. Тем не менее Кулешов стал быстро готовиться к съемкам. Ему, привыкшему работать со своими актерами-единомышленниками, было трудно продолжать образы, начатые Разумным с театральным актером Н. Анненковым, М. Ковалевой. С детьми — Л. Щипачевым, Е. Деревщиковой, В. Ясенем и другими — было легче. Они прекрасно воспринимали кулешовские методы работы.

Москву бомбили. Киностудии начали эвакуироваться. Съемки фильма начались в деревне под Ульяновском — с неполной съемочной группой, без необходимого оборудования. Однако мастерство и энтузиазм Кулешова, Хохловой, художника П. Галаджева, оператора М. Кириллова, звукооператора Н. Озорнова преодолевали все трудности. Снова, как в юные годы, вокруг Кулешова сплотился самоотверженный, дружный, талантливый коллектив.

Фильм сняли за три месяца, несмотря на то, что сценарий приходилось все время дописывать согласно требованиям военной действительности. Но завершить комбинированные съемки было в деревне невозможно. А возвращаться в Москву руководство не разрешало. Пришлось ехать сначала в Уфу, затем в Сталинабад. Там удалось все закончить.

А война становилась все более грозной. Оборонные занятия детей выглядели в тревожной обстановке первой военной зимы не слишком убедительно. Тем не менее фильм вышел на экраны осенью 1942 года и сослужил свою службу.

Быстро сняв по сценарию Л. Кассиля новеллу для «Боевого киносборника» — «Учительница Карташева»,— Кулешов незамедлительно получил новое задание. Студия «Союздетфильм» и в сталинабадской эвакуации старалась

сохранить свою специфику. Нужны были фильмы о детях. На войне? Предпринимались и такие сценарные попытки, но было понятно, что война слишком серьезна, опасна, кровава, чтобы развивать на ее фоне детские приключения. Жизнь диктовала другое: дети становились за плуг, к станку, за прилавок, чтобы вместе с матерями и дедами кормить страну, снабжать армию. Кинодраматурги Е. Помещиков и Н. Рожков написали такой сценарий. И им и постановщикам было указано: нужна героика, и нужна комедия, чтобы весело, но чтобы серьезно, чтобы увлекательно, но чтобы правдиво, нужен труд, но нужен и отдых, возможно горе, но возможна и любовь.

Художники и сами понимали, что нужно и что возможно. Вот только как этого добиться? Кулешов видел, что сценаристы добились немногого, но не считал возможным отказаться или оттягивать начало постановки. Вместе, на равных правах с Хохловой, он начал съемки. Галаджев и Комаров, разумеется, получили роли. Кроме них был включен в работу весь наличный актерский состав «Союздетфильма», в котором были такие мастера, как Я. Жеймо, С. Мартинсон, А. Консовский, Л. Сухаревская.

Фильм «Мы с Урала» показывал и труд, и отдых, и любовь, и горе, был весьма серьезен, временами смешон. Он не был художествен, был схематичен, наивен в своих лучших устремлениях. Работа двух юных выпускников ремесленного училища на уральском заводе, делающем корпуса для реактивных снарядов, их стремление сбежать на фронт, их соревнование и рационализаторские (весьма наивные) предложения и, наконец, длинная речь о связях фронта с тылом, произнесенная Яниной Жеймо, играющей сестру одного и возлюбленную другого юноши, отличившуюся на фронте,— все это было показано, как говорится, в лоб, не мудрствуя лукаво. Молодые актеры были скованы отсутствием характерных черт. Опытные С. Филиппов, Г. Милляр, С. Мартинсон пытались комиковать, но делали это натужно и не к месту. Однако фильм в те годы смотрелся: дети действительно работали на заводах, действительно мечтали о фронте, действительно ощущали свой долг, свою неразрывность с Родиной. И, несмотря на все свои слабости, фильм это передавал.

А тут из алма-атинской эвакуации вернулся в Москву ВГИК. Кулешова настойчиво требовали на кафедру, а когда он приехал, назначили директором института.

Со всех концов взбудораженной страны стекались бывшие студенты. Кое-кто — из эвакуации, большинство — с фронтов. Поступали и новички — кое-кто прямо из школы, большинство — с фронтов. Выцветшие гимнастерки, медали, нашивки за ранения, нередко — костыли. Надо было не только устроить им всем жилье и хлеб, не только собрать разбросанных

по стране преподавателей и наладить нормальное расписание. Надо было примирить своевольных, опаленных, хвативших горя людей со студенческой скамьей, с учебной дисциплиной. Надо было помочь им раскрыть сердца, извлечь из памяти пережитое, устремить мысль к будущему.

И здесь начался последний, долгий, почти четвертьвековой период творчества Кулешова. Творчества педагогического.

Именно творчества. И не только потому, что преподавание, обучение, воспитание — всегда творчество. Но главным образом потому, что преподавание режиссуры, обучение созданию произведений искусства, воспитание художников требуют от преподавателя соучастия в творческом процессе. А ведь студентов много. У каждого свой характер, свои интересы, своя биография, своя тематика. И каждому надо отдать частицу себя. И сделать это осторожно, ненавязчиво, так, чтобы не смять, не сломать ростки нарождающихся замыслов, стебли формирующихся индивидульностей.

Великие художники, великие труженики, такие, как Эйзенштейн, Довженко, Михаил Ромм, Валентин Туркин, Анатолий Головня, Борис Волчек, отдавая себя преподаванию, переставали создавать свое, раздаривая себя ученикам. Одним удалось вернуться к собственному творчеству и совмещать его с преподаванием, другие — Пудовкин, Козинцев, Урусевский,— успешно начав преподавание, прекращали его, боясь собственного оскудения, третьи становились преподавателями навсегда.

Можно ли назвать это самопожертвованием? Мне кажется — можно. Кулешов на производство больше не вернулся.

Год за годом, курс за курсом поступали новые ученики, многие из них заканчивали и становились знаменитыми или хорошими профессиональными кинорежиссерами и актерами. Все студенты режиссерского факультета проходили через руки Кулешова. Одних он доводил до окончания, до диплома, других передавал коллегам — Эйзенштейну, Герасимову, Козинцеву, Савченко, Юткевичу, позднее — Дзигану, Столперу, Егорову, Таланкину. Не отказывался Кулешов от кратких ознакомительных курсов на сценарном, художественном, киноведческом факультетах. Заседал в приемных, экзаменационных, выпускных, квалификационных комиссиях. И рядом, как всегда, была Хохлова. Сотрудник, друг, соавтор во всем.

Все, кто работал рядом с ним, работали вместе с ним, опирались на него, на его опыт, обаяние, фантазию, эрудицию. В 1945 году за книгу «Основы кинорежиссуры» ему была присвоена степень доктора искусствоведения. Были и неприятности. Воспаленные борцы против формализма, низкопоклонства и т. д. порою пытались вспомнить и «выкрутасы с созданием несуществующих пространств и даже людей», и «превращение актеров

в марионеток-натурщиков», и другие смертные прегрешения.

Многие открытия и утверждения Кулешова вошли в обыденную кинематографическую жизнь как нечто само собой разумеющееся, не требующее доказательств. Ну, например, воспитание актеров специально для кинематографа, разносторонняя тренированность, осмысленность и выразительность движений вошли в систему преподавания актерского мастерства во ВГИКе независимо от того, кто воспитывает актеров — изначальный кинематографист Герасимов или театральные актеры Пыжова, Бабочкин, Белокуров. Противоречия с театром, конечно, стерлись, превратились во взаимное влияние. И дали плодотворные результаты, например — Театр киноактера. Он возник из развития кулешовских принципов предварительных репетиций. С. А. Герасимов, М. И. Ромм перенесли эти репетиции из павильонов и с площадок на сцену, как и Кулешов времен «этюдов без пленки», пригласили зрителей. Конечно, уже не нужна была пантомима, замена слова движением, кино ведь стало звуковым, но принципы кинематографической композиции и даже монтажа в лучших спектаклях Театра киноактера сохранились. Из предварительных репетиций, перерастающих в спектакль, родились «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Попрыгунья» С. Самсонова.

Развивались, лишались крайностей, приобретали спокойную стройность и взгляды самого Кулешова. По-прежнему он обращался к статьям Эйзенштейна и Пудовкина. Воспринимал принципы Герасимова, Козинцева, Юткевича, Ромма. Опирался на драматургию Туркина, операторское мастерство Головни, живописные приемы Богородского, Пименова, Шпинеля. Многим из своих коллег он воздавал должное в статьях и лекциях. Пришел он к пониманию и применению системы Станиславского, особенно в ее кинематографической интерпретации Пудовкиным. И оказалось, что плодотворная эта система нисколько не противоречит ни биомеханике Мейерхольда, ни сцендвижению Таирова, ни поискам выразительности самого Кулешова.

А ученики Кулешова заполняли павильоны не только советских студий, но и болгарских, польских, венгерских, монгольских, вьетнамских, чешских.

А книги Кулешова зачитывались до дыр, переводились на разные языки. Вот только у нас не переиздавались... Впрочем, Кулешов выпустил ряд популярных брошюр, основанных на своих фундаментальных сочинениях, и эти брошюры стали путеводителем для кинолюбителей, а нередко и для молодых профессионалов.

В 50-х годах на Западе начался «бум Кулешова». В Париже Анри Ланглуа устроил ретроспективный показ всех лучших кулешовских фильмов. «Эффект Кулешова» (опыт с лицом Мозжухина — тарелкой, ребенком и гробом) стал термином, как закон

Бойля-Мариотта, теорема Бернулли, как «пифагоровы штаны»...

В 1969 году один из учеников Кулешова, Семен Райтбурт, снял о нем искусствоведческий фильм, в который вошли любовно выбранные фрагменты из лучших произведений, фотографии и прямые интервью. Мне особенно запомнился кадр, в котором Кулешов нетерпеливо поторапливает своих интервьюеров. Парочку его непредусмотренных реплик нужно было бы при монтаже отрезать, но режиссер их оставил, дав нам как бы крошечный кусочек характера Кулешова: добродушного и повелительного, деловитого и озорного, обаятельного и скромного.

Но какой фильм, какая статья, какая монография передаст юношескую влюбленность Кулешова в кино, его до старости сохраненную увлеченность, его открытость, отданность ученикам?

К своей несколько запоздалой славе мастер относился с добродушной иронией. Разумеется, она ему нравилась. Конечно, он понимал, что она заслуженна. Но он всегда умел перевести разговор с себя на Эйзенштейна, память которого молитвенно чтил, на Пудовкина и других кулешовцев, которых считал за своих детей, на новых молодых художников, за чьими успехами он неотрывно следил, наконец, на советское киноискусство, которым он безмерно и радостно гордился.

В ноябре 1965 года состоялся Первый учредительный съезд Союза кинематографистов СССР. Открыть его было поручено Льву Владимировичу Кулешову. Открывал он и юбилейный пленум Союза, посвященный пятидесятилетию советского кино, в 1969 году.

Было заметно, что он волнуется. Уже слабеющий, старый, но все еще красивый, изящный в движениях и в интонациях, он начал как бы несмело. Голос звучал сначала тихо, прерывисто, потом окреп, зазвенел.

Старейший советский кинорежиссер, зачинатель нового великого искусства, его первый теоретик, учитель множества выдающихся художников сказал свою речь торжественно и просто, публицистически и человечно. Он вспомнил своих великих современников, сотрудников и друзей, воздал должное ВГИКу — старейшему в мире высшему кинематографическому учебному заведению, которому он отдал всю жизнь. Вспомнил о своих фильмах, о хроникальных съемках Ленина, об успехах молодых. Он вдруг сказал, что скоро настанет его золотая свадьба с Хохловой. А все знали, что золотая его свадьба с кинематографией уже давно состоялась. Он закончил словами «...я счастлив!».

В этом трехтомном собрании — книги, статьи, выступления, лекции Кулешова, созданное им более чем за полустолетие.
В них — становление кинематографической теории, в них — победный рост советского киноискусства.
В них — живой, новаторский дух навечно вошедшего в историю кино Льва Владимировича Кулешова.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ПЕРВЫЙ

1

Статьи, исследования, выступления

О задачах художника в кинематографе

Искусство светотворчества как область, воспринимаемая только глазом, дающая исключительно зрительное впечатление, несомненно должно было бы отвести художнику место большее, чем занимаемое им до сих пор в кинематографии. Восприятие зрительных ощущений ближе всего творцу внешности, творцу облика, а не фокуснику психологии или мысли и не художнику слова. Правда, было много причин на упорное изгнание художника из кинематографа, винить в этом надо и самих мастеров (а часто и подмастерьев) кисти, но в то же время и считаться с теми условиями, в которых приходилось работать новому элементу в ограниченной атмосфере кинофабрик. Неприменимость художников к кинематографу заключается главным образом в их неэластичности, негибкости и нежелании отречения от раз навсегда выработанных правил и обычаев станковой и декоративно-театральной живописи. Может быть, это объясняется тем, что художники не с достаточно чистой душой и верой приходили работать в область нового, но великого искусства (если кинематограф — искусство, то оно, несомненно, велико, ибо маленьких искусств не бывает). Сущность кинематографического искусства в творчестве режиссера и художника, все основано на композиции. Для того чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и не связанные в одно целое, и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмичной последовательности, так же как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу. Это примитивная мысль о композиции или монтаже картины, детально же разбирать эту режиссерскую работу совершенно не в целях нашей статьи. Работа художника, как было упомянуто выше, также всецело подчинена закону композиции и сопоставления, но в двух различных направлениях:

1. Художник необходимо должен считаться с ритмическим порядком появления снимков действия в поставленной им обстановке, ибо очень важно, что выявить сразу: черное или белое, бедное или богатое, удивить ли в первый момент обширной комнатой и после показать миниатюрный уголок или несколько больших павильонов сразу. Для этих-то достижений и необходимо содружество с режиссером и безусловное понимание задач монтажа.

2. В создании павильонов раз навсегда надо забыть и отказаться от живописи красками и рисунка карандашом или углем.

Художник кино пишет предметами, щитками (стенами) и светом (содружество с оператором), его полотно — тридцатипятиградусный угол восприятия кинематографического аппарата, треугольник на

плоскости. На экране почти неважно, что стоит в кадре, а важно, как размещены предметы, как они скомпонованы на плоскости. Это главная задача, очень трудно воспринимаемая художниками, пришедшими со сцены или из живописной студии.

Существует большая разница между восприятием места действия театральным зрителем и кинематографическим аппаратом. Публика в театре видит сцену со многих точек зрительного зала, а фотографический аппарат только с единственной точки объектива. Кинематографический аппарат фиксирует пространство только под углом 35 градусов (иногда немного больше), а зритель в театре окидывает взглядом сцену гораздо шире. Таким образом, применять театральные методы постановки декорации по техническим условиям невозможно в кинематографе. Одним из недостатков живой фотографии является ее нестереоскопичность — сильное сокращение глубины, перспективы на бесцветном и плоском экране, поэтому необходимо ставить или преувеличенно глубокие декорации, или искусственно, обманом, создавать впечатление перспективы и желаемой глубины павильонов. Существует несколько методов постановки декораций. Основными являются два. Громоздкие архитектурные постройки с возможно большим числом планов и изломов стен для более эффектного освещения и достижения благодаря этому большой глубины и стереоскопичности (метод Бауэра). Такие павильоны желательно рассчитывать на большое количество сцен, а так как лучше всего в каждом отдельно снятом моменте не повторять старой обстановки, то для этого надо ставить декорацию для фотографирования с разных мест и абсолютно различных, самостоятельных точек. Постановка сложных архитектурных построек сопряжена со значительными затратами времени, места и средств, главное, времени (а в кино все быстро, все экспромтно). Применяется и второй, упрощенный декоративный метод. Идея такой постановки основывается на первом плане, на котором и концентрируется символ, душа декорации; остальные планы уже не важны в таком павильоне — они заменяются бархатом или просто затемняются. Но и этот метод имеет свои недостатки. Упрощенную декорацию можно снять только с одного места. Что же делать, если в ней надо сыграть много сцен? Выход простой: поставить несколько уголков одной и той же комнаты совершенно отдельно. Ввиду простоты и скорости устройства упрощенного павильона это не представляет никаких затруднений.

Не будем называть ряд элементарных правил цвета и его изменения на фотографии, неуместность белых пятен на темном заднем плане, потому что это и элементарно, а следовательно, и просто, но все-таки постигается только после долгих и внимательных практических наблюдений. Только постановкой павильонов не должна ограничиваться работа художника, но об этом в следующем номере.

Задачи художника в кинематографе

В прошлом номере мы разобрали работу кинематографического художника только по отношению к декорациям и методу их устройства. Очень большие области в создании картины, логически нуждающиеся в заботе художника, до сих пор еще были в ведении режиссера или артиста.

Например, костюмы, создающиеся в театре исключительно художником. Правда, в кинематографе очень затруднительно было бы делать для каждой картины специальные костюмы, но всегда можно поручить контроль над ними художнику. Даже если отдельные артисты одеты и с большим вкусом, все-таки разнообразность и индивидуальность каждой личности, передавшаяся в характере костюма, не создаст общей цельности и стиля всей картины. Кроме того, артист не может безупречно разбираться в передаче цвета на фотографии, да и каждый поставленный павильон требует особую характерность костюма. Я знаю случай, когда незначительная белая наколка на прическе горничной портила весь павильон, построенный на черном бархате, и разбивала впечатление от игры актеров.

В гриме так же необходима консультация художника, как и в костюме. Разве характерность сценического типа, изысканность какой-нибудь дамской прически не должны быть созданы художником — творцом внешности?

До сих пор существовало убеждение, что создание мизансцен, композиционных групп действующих лиц — дело только режиссера. Но кто, кроме художника, придет на помощь режиссеру, хотя бы только для первоначального расположения действующих лиц в кадре? Художник-живописец в своих картинах ставит наиважнейшей задачей композицию изображаемых лиц и предметов, красивые повороты и размещение фигур. Красота и выразительность отдельных линий фигуры очень часто убеждают больше, чем сложная психологическая игра.

Окраска, или «вираж», ленты также никогда не находилась в ведении художника. А между тем это очень сложная и интересная область, нуждающаяся в непременном попечении лица, великолепно знакомого с колоритом и взаимоотношением цвета, а таким лицом и является художник. Окраска тоже подчинена закону композиции, то есть монтажу картины, и виражом, так же как и павильонами, можно создавать характерные и убедительные контрасты. Общая последовательная смена отдельных цветов на протяжении многоверстной ленты имеет свои живописные законы и особенности.

В вопросах света и освещения неизбежна борьба с оператором, но еще в прошлом номере было упомянуто, что так как свет является «краской» для кинематографического художника, то, безусловно, консультация последнего в вопросах освещения необходима. Оператор за-

печатлевает на пленке видимое, внешнее изображение, а разве не близки художнику символы облика и внешности?

Психологические переживания актера, экспрессия его лица тоже доступны художнику. Разве мы не восхищаемся изумительной передачей сложной психики человека на шедеврах Ге или Врубеля? Разве Чюрлёнис не тонок, не психологичен и даже не музыкален?

Я знаю, что скажут: а над чем же должен работать режиссер в создании картины?

Если режиссер сам не художник, то он не может создать картины — истинного произведения искусства кинематографа. Я не хочу сказать, что если художник работает с режиссером, то последнему нечего делать, нет, но только тогда для художника бесполезна эта совместная работа, ибо он только самостоятельно может ставить картину. Вот и примеры: почему так прекрасен Бауэр? Почему режиссеры не художники, даже в совместной работе с творцами внешности и облика, не создают истинно красивых картин?

Правда, очень часто мы видим картины, поставленные не художником и оставляющие приятное впечатление, но ведь это то же самое, что недурной романс, исполненный каким-нибудь Иваном Ивановичем или Марьей Степановной в уютной домашней среде после чая. Если же вам придется услышать симпатичного Ивана Ивановича на сцене Большого театра, то, уверяю вас, вы не будете тратить драгоценного времени на слушание безголосых певцов.

Кроме чисто технических кинематографических задач художник должен видеть в кино могучее, прекраснейшее и самое распространенное из искусств, посредством которого художник проведет в жизнь новые пути, новые достижения, невозможные в области чистой живописи, ваяния и зодчества.

О сценариях

До сих пор сценарии писались и пишутся литераторами, мало причастными к кинематографу.

Очень часто такой сценарий является только конспектом или эскизом для режиссера, разрабатывающего его по-своему. Можно ли на самом деле называть сценарий эскизом? Ведь набросок, эскиз делается художником большей частью только из того материала, из которого творится само произведение. Художник пишет эскиз красками для живописной картины, а скульптор лепит его из глины.

Сценарий и являлся бы эскизом картины только в том случае, если бы эти первоначальные наброски не писались на бумаге, а запечатлевались на пленке кинематографическим аппаратом. Если бы сценарий создавался самим режиссером, истинным творцом картины, то

тогда бы сценарий мог носить характер нот, написанных и разработанных в каждой строке. Так же как и композитор, написав ноты, создает само музыкальное произведение, даже ни разу не сыграв его, так и режиссер, написав детальный «нотный» сценарий, может и не ставить его, не запечатлевать на фотографической пленке, между тем как само художественное произведение уже будет создано. Придут другие режиссеры, исполнители, они поставят задуманное, воплощенное на бумаге художественное произведение, как и музыкант, воспроизводящий композиции Бетховена или Моцарта.

И в зависимости от музыкального образования исполнителя и степени его талантливости будет талантливая и оригинальная или бездарная передача гениального произведения композитора. Для режиссера, желающего лично поставить картину по своему сценарию, пожалуй, даже нет нужды писать последний. В таком случае режиссеру необходимо осознать и сотворить для себя только идею, символ картины.

И в кинематографе должна быть только одна мысль, только одна идея — кинематографическая. Режиссер символа не должен иметь подробное описание плана действия, он снимает только отдельные и связанные литературной последовательностью моменты, но тесно объединенные и обобщенные символом, одной мыслью. Если режиссер-художник поставит себе целью выявить на киноленте ну хотя бы мистерию «Реквием», неужели он сможет сузить символ предсмертия до последовательного литературного сюжета, а не создаст отдельные прекрасные моменты мировой величественной темы? Пусть зритель, выходя из кинотеатра, скажет: «Я не знаю, я не понял интриги того, что я видел, я не знаю, но чувствую, что это прекрасно, что все моменты близки между собой и воплощают трагически леденящий, печально торжественный «Реквием». Я не знаю, что было, я ничего не понял, но картина прекрасна, и мне хорошо».

Искусство светотворчества

(Основы мыслей)

Еще неизвестны основы искусства светотворчества, еще туманны его пути в будущем, неясно и ощупью идут новаторы кино (которых, к сожалению, мало) к новым достижениям, к новым истолкованиям кинематографа. Надо сознавать, что общий художественный уровень кинематографа слишком ограничен и неталантлив для того, чтобы не изумляться испуганно перед рождающимися заповедями молодого искусства. Правда, русская публика очень любит кинематограф, восхищается произведениями отечественного кинотворчества, но мне совершенно не хочется признавать в кинематографе идеи художества, общедоступного и любимого всеми. Художники должны двигать кинематограф, таланты

создадут его, общедоступность художника — преступление. Искусство только тогда чарующе и привлекательно, когда оно не совсем понятно. По своей художественной структуре кинематограф как самостоятельное искусство не может ничего иметь общего с драматической сценой. Плюс светотворчества — минус в театре, и наоборот. Поэтому ни одного режиссера, ни одного художника, ни одного знакомого со светом рампы в кинематографе быть не должно. Почему-то всегда есть и было, что талантливые музыканты восторгаются своей живописью, художники пишут стихи, а творцы драматического искусства волной заливают чуждую им кинематографию.

Кинематограф, в своем зачатии признаваемый как искусство молчания, естественно, должен был вылиться в искусство наибольшего движения и просто по закону парадоксальности окончательно принять формы искусства движения наименьшего. Каждое искусство выражает свой художественный облик в кажущейся технической немощи: идеальный театр — театр Шекспира, слабый по технике. Техническая неправда художественного произведения есть величайший признак истинного искусства: бутафорщина на сцене или реальность физического вещества краски на полотне живописца.

То же самое и в кинематографе. Наше искусство бранят за специфическую кинематографичность: «Вы не всегда литературны! Вы не драматичны!» В наибольшей кинематографичности и весь смысл кинематографа. Актеры, режиссеры, художники, напишите на своем стяге четкими буквами важнейшую заповедь светотворчества: идея кинематографа — идея кинематографическая.

В каждом искусстве нет другой идеи, кроме идеи самого искусства. Одним из кинематографических признаков светотворчества является его нестереоскопичность, сокращение глубины на бесцветном и плоском экране. Задачей кинематографических художников до сих пор было стремление победить кинематографичность изображения. Это стремление в своей основе неверно (между прочим, лично я, может быть под влиянием покойного Бауэра, очень увлекался глубокими декорациями). Мне кажется, что надо использовать нестереоскопичность светописи и сделать плоскость изображения средством передачи художественного впечатления так же, как превратили в средство характерность кинематографического молчания. Надо мечтать об отдельных кадрах фильма, как о кадрах, приближающихся к примитивной и плоской росписи античных ваз.

Кажется, высказанные мысли очень опасны, но неожиданная точка зрения часто слегка непонятна и всегда выглядит рискованной. Искусство для выражения идеи художественного впечатления выработало разные технические методы, как-то: звуки, краски, слово; отсюда и разделение искусства на музыку, живопись, театр и т. д. И каждое из отдельных творчеств имеет свое основное средство для выражения идеи

искусства. Очень немногие из кинематографистов поняли (кроме американцев), что в кинематографе таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то, что технически называется монтажом. Монтаж в кинематографе то же, что и композиция красок в живописи или гармоническая последовательность звуков в музыке. На драматической сцене средством выражения театрального представления служит актер, который творческим желанием режиссера и выражает сценическую мысль, облекая ее в формы индивидуализма. В кинематографе в силу необычайной техничности, квинтэссенции машины и электричества и в силу удивительного значения монтажа актер отходит на последнее место. Ввиду того, что светотворчество должно основываться на художественном воздействии на публику исключительно внешне, зрительно, кинематографическому артисту необходимо научиться создавать данное впечатление не только игрой лица, но и игрой всего тела — выразительностью линий.

Изысканность рисунка на жемчужном экране имеет величайшее право на неприметное свое выражение и даже на возведение в культ, подобно тому, как гений Боттичелли прославил ритмическую гармонию линий на своих шедеврах.

Знамя кинематографии

Памяти прекрасного кинематографиста и человека Евгения Францевича Бауэра посвящает эту тетрадь автор

Искусство ли кинематограф!

(Статья вместо предисловия)

Прежде чем разбираться в кинематографии и устанавливать на нее те или иные точки зрения, необходимо выяснить основной вопрос: искусство ли кинематограф?

В начале расцвета кинематографии в России, когда кинематограф начал привлекать к себе если не лучших, то, во всяком случае, удовлетворительных и хороших художников сцены, литературы и живописи, спор об этом не только ничего не выяснил, но еще больше запутал определения кинематографа как искусства.

Отличительным признаком каждой разновидности искусства является обладание средством художественного впечатления, то есть того, чем независимо от сюжета данное искусство впечатляет публику, воздействует на нее и вызывает у нее те или иные эмоции. Средством художественного впечатления живописи является композиция цвета и формы. То есть поскольку художник создает на полотне наиболее

творческую композицию формы и цвета, постольку данное произведение сильнее впечатляет зрителя. В музыке таким средством впечатления является композиция тонов и звука, и поскольку музыкант совершеннее владеет композицией, постольку совершеннее, художественнее само музыкальное произведение. Если мы разберем все виды искусства, то установим, что их подлинность определяется наличностью характерного для данного вида средства художественного впечатления. Способ достижения впечатления в каждом искусстве точно определен, и умение владеть этим способом определяет художника.

Таким образом, если бы нам удалось установить для кинематографа средство художественного впечатления и способ достижения его с тем, чтобы это было бы характерным, специфическим только для кинематографа, то мы могли бы смело приобщить кино к искусству. Когда были модны споры о «великом немом», о «светотворчестве» и т. п., то большинство из художников, даже приобретших имя и опыт в новой отрасли, высказывали в этих спорах ту точку зрения, что кинематограф — действительно искусство, но основного средства художественного впечатления не имеет и черпает его из других искусств. Если бы мы и встали на эту точку зрения, то есть признали бы кинематограф собирающим различные элементы искусства воедино, то все равно бы проблему кинематографа этим не разрешили. Все равно надо было бы так или иначе комбинировать составные части, а для этого необходимо установление законов этих комбинаций, то есть нахождение средства для получения определенно впечатляющей композиции.

Развитие кинематографа шло следующими путями: сначала изобрели аппарат (1893—1896 гг.), затем начали делать простенькие картины, постепенно картины начали улучшаться, и в связи с этим начались определенные претензии на причисление кинематографа к искусству, причем процесс создания кинокартин был случаен и ни на чем не основывался. Большинство искусств настолько древни в своих происхождениях, что давно уже существуют определения их подлинности и те или иные на них точки зрения, а самое главное, очевидны характерные их признаки и особенности. Как мы видим, совсем не то с кинематографом: искусство уже зародилось, а подлинность его еще требует доказательства. Так как мы не можем строить все рассуждения в теоретической плоскости и не опираться на факты уже сделанных опытов и на практику текущих работ, то постараемся в самом процессе съемок кинокартин и наблюдениях за результатами съемок найти необходимое для наших целей. Причем для облегчения наших рассуждений примем как предположение, что кинематограф — искусство, а следовательно, должно обладать средством достижения художественного впечатления. Постараемся это средство обнаружить, а если наши попытки не удадутся, то отбросим предположения о причастности кинема-

тографа к искусству, и тогда нам не о чем будет спорить. Опыты, которые производились по интересующему нас вопросу, разбираются в статье о теории монтажа и американизме, положения которой и являются основной базой всех рассуждений настоящего сборника. Между прочим, те выводы, которые будут ясны из этой статьи, в моей трактовке определяющиеся как поиски доказательства подлинности киноискусства, получались и при других методах построения рассуждений, и, таким образом, различность предпосылок большей частью даст единый результат определения кинематографа.

Основы некоторых мыслей, встречающихся в настоящем сборнике, провозглашены впервые В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариным во время нашей совместной работы с покойным учителем и другом Е. Ф. Бауэром, светлой памяти которого я посвящаю эту тетрадь.

1920 г.
Москва

I ЧАСТЬ

Сущность искусства кинематографии

Теория монтажа и американизм

Кинематографическая картина состоит из целого ряда сцен, заснятых в различных местах и склеенных в литературной последовательности сценария. Обратим внимание на то, как снимаются отдельные сцены, составляющие картину, и что из этого получается.

Поставим кинематографический аппарат на определенное место и снимем с этого места разыгранную перед ним сцену, например танец. Причем предположим, длина фильмы будет 15 метров и продолжительность сцены также должна соответствовать этой длине, то есть съемка продлится в течение 50 секунд. Во время съемки аппарат остается на одном и том же месте, оператор снимает непрерывно, так что все движения разыгранного танца будут вполне соответствовать как во времени, так и в пространстве тому, что получается на фильме. Затем просмотрим заснятый танец на экране, и что же мы увидим? Мы увидим, что танец вышел точно, но впечатление от танцующей актрисы, когда мы ее видели во время съемки, было гораздо сильней, и все-таки танец гораздо лучше на сцене, и даже продолжительность танца (30 секунд), нам ранее казавшаяся такой незначительной, увеличилась в несколько раз.

В чем же дело? Может быть, танец такая вещь, что благодаря своим особенностям не поддается съемке? В таком случае снимем сцену, где хороший актер хорошо разыгрывает интересный эпизод. Опять получается что-то неладное, опять мы видим, что перед аппаратом у актера

выходило все как будто бы лучше. Некоторые утверждают, что съемочный аппарат не так еще совершенен и обтюратор закрывает треть того, что актером разыгрывалось, и поэтому впечатление от игры актера на экране не соответствует тому впечатлению, которое получалось от игры перед аппаратом. Конечно, нельзя отрицать очевидного, обтюратор действительно закрывает треть работы актера, но из интересующих рассуждений должно быть совершенно ясно, что если бы мы и достигли идеальных результатов в устранении недостатков обтюратора, то все равно бы разыгранная сцена перед аппаратом всегда была бы лучше той же сцены на экране. Предположим, что танец вышел бы на экране так же хорошо, как и был исполнен при съемке, что бы мы достигли этим? Этим мы бы достигли того, что искусство танца могло бы быть точно воспроизведено на кинематографической ленте. Но ведь в таком случае кинематограф бы явился только живой фотографией танца и мы бы на экране получили воспроизведение балетного искусства, и кинематографического искусства в этом никакого бы не было. Те же впечатления со сцены, что и с экрана, так зачем же тогда говорить о кино, как о самодовлеющем, особом искусстве!

Если бы мы взяли для съемки не танец, а игру актера, все равно бы мы в таком случае имели в кино театральное искусство, его воспроизведение, а не кинематографическое.

Очевидно, что если предполагать нахождение в кинематографе не воспроизведение других искусств, а самодовление нового творчества, то мы не получаем нужного кинематографического элемента в сцене потому, что неправильно производим саму съемку, а главное, не там ищем кинематографичность, где ее надо было бы искать.

Посмотрим, как делались русскими режиссерами, которые не учитывали изложенные выше факты, кинематографические картины. Картины делались следующим образом:

1) Снимались отдельные сцены по сценарию, и в пределах каждой сцены выискивались наилучшие результаты в игре артистов, в движении различных предметов, в постановке художником декораций и в производстве съемки оператором.

2) Заснятые сцены проявлялись и печатались и затем склеивались по тому порядку, который был намечен автором сценария, то есть картина собиралась по литературной последовательности сюжета в сценарии.

Причем для выполнения первого пункта привлекались лучшие актеры, художники и операторы, в нем главным образом концентрировались творческие усилия производящего картину коллектива. Второй пункт никогда не привлекал к себе внимание, и выполнение его являлось техническим моментом в создании кинокартины. Из сделанных таким образом картин некоторые были определенно плохи, а некоторые

настолько пользовались успехом, что сделали маленькие эры в развитии русской кинематографии. Но давайте беспристрастно разберем, что заслуженный успех хороших картин действительно объяснялся тем, что в данном случае кинематография была понята и метод работы над кинопостановкой правилен. Конечно, нет! Что мы достигли в такой картине:

1) Актеры хорошо играли, но ведь это искусство театра!

2) Художник великолепно поставил декорации, но ведь это искусство художника!

3) Оператор хорошо снял ленту, но это умение оператора-фотографа!

4) Наконец, занимательность сюжета, но это искусство литератора!

Где же здесь искусство кинематографа? Его здесь нет, да и не может быть, потому что как бы мы хорошо ни воспроизводили другие искусства, мы в лучшем случае будем иметь идеальную живую фотографию, а не подлинное кинематографическое творчество. Будем рассуждать так: если кинематографическое искусство не заключается в процессе съемок отдельных кусков, то остается искать его только в другом — в соединении, чередовании заснятых кусков между собой. Действительно, это предположение оказывается верным, и подтверждение его впервые было найдено не в ателье и не в просмотровой комнате, а в театре («электрическом»), в непосредственном наблюдении за публикой. Если бы мы в 1914—1916 годах пошли в кинотеатры и начали усердно просматривать все выпускаемые картины как русских, так и иностранных фабрик и обратили внимание на то, какие картины больше всего впечатляют публику, какие картины больше всего заставляют публику реагировать на кинодействие, то мы пришли бы к любопытным установлениям. Между прочим, необходимо отметить, что наблюдать надо было главным образом за публикой третьих мест, как за наиболее восприимчивой, непосредственной и не так отравленной предрассудками и условностями обывательщины, как публика первых мест. Интересующий нас опыт на практике дал следующие результаты:

1) Картины иностранного выпуска нравятся больше, чем русские.

2) Из иностранных — все американского производства и детективные сюжеты.

В особенности публика чувствует американские картины. При удачном маневре героя, при отчаянной погоне, при смелой борьбе подымается в третьих местах такой восторженный свист, вой, гиканье и напряженные, заинтересованные фигуры вскакивают со своих мест, чтобы разглядеть получше интересное действие. Поверхностные люди и глубокомыслящие чиновники страшно пугались американщины и детектива в кинематографе и объясняли успех подобных картин необычайной раз-

вращенностью и плохими вкусами молодежи и пролетарской публики. Если мы внимательнее присмотримся к тем картинам, которые так впечатляют публику, проследим метод их составления и сопоставим выводы с тем, к чему мы пришли в первой половине нашей статьи, то увидим, что литературные сюжеты картин здесь ни при чем и о развращенности публики говорить не стоит.

Дело в том, что в детективной литературе, а тем паче в детективном американском сценарии, основным в сюжете является интенсивность в нарастании действия и занимательности сюжета, а для кинематографа нет более вредного проявления литературности, чем психологичность, то есть внешнее бездействие сюжета. В наибольшей кинематографичности, в наличии максимума движения и в героическом романтизме лежит успех американских картин. Второе и самое главное установление: американцы благодаря условиям жизни в своей стране и особым коммерческим приемам в картинах стараются показать как можно больше сюжета в незначительном метраже картины и с наименьшей затратой пленки добиться наибольшего количества сцен и наибольшего впечатления. Естественно, что в таком случае величина (метраж-продолжительность) сцен, из которых составляется картина, уменьшена до минимума и, таким образом, сценки американских картин быстрее сменяются одна за другой, чем в русской. Стараясь как можно больше сократить длину каждой составной части картины, длину отдельного куска, снятого с одного места, американцы нашли способ просто разрешать сложные сцены, снимая только тот момент движения, без которого не получается в данный момент необходимого действия, и съемочный аппарат ставится в такое положение к натуре, что сама тема данного движения наиболее скоро и в наиболее простой и понятной форме дойдет до зрителя и воспримется им. Для ясности представим себе какую-нибудь сцену, ну скажем: актер открывает ящик письменного стола, видит револьвер и задумывается о смерти. Если сцену снять так, что одновременно на экране будет виден стол, вся комната и весь человек, а смысл этой сцены будет главным образом в открывании ящика, в револьвере и в лице актера, то глаз зрителя не сможет сосредоточиться и будет метаться по экрану в поисках нужного в данный момент движения актера. Если же мы расчленим сцену на составляющие ее моменты: 1) рука открывает ящик, 2) револьвер, 3) лицо актера, то мы сможем каждый момент показывать снятым во весь экран и, следовательно, непосредственно доходящим до глаза зрителя (так как глаз не отвлекается на рассмотрение ненужного в данный момент в кадре).

Таким образом, мы видим, что количество составных частей американской картины благодаря методу засъемки каждой отдельной сцены в целом ряде составляющих ее моментов еще более увеличивается. Учитывая огромный успех американских картин и невозможность кинемато-

графа впечатлять каждой отдельно снятой сценой (кусками), мы можем легко установить, что средство художественного впечатления кино лежит в композиции, смене заснятых кусков между собой. То есть для впечатления главным образом важно не то, что заснято в данном куске, а как сменяются в картине один кусок за другим, как они скомпонованы. Сущность кинематографа надо искать не в пределах заснятого куска, а в смене этих кусков! Чтобы пояснить значение сделанного вывода, укажем на живописца, для которого композиция цвета ценна постольку, поскольку она служит выражением отношения одного цвета к другому. Нельзя написать какой-нибудь цвет, не сопоставляя его с другим. Только два цвета, взаимоотношения их между собой могут звучать как определенное сочетание, этим раздражать оболочку глаза и производить то или иное художественное впечатление. То же самое и в кинематографе — в сочетании заснятых кусков важна зависимость (отношение) первого снятого куска при склейке со вторым, и эта зависимость больше всего впечатляет публику. Необходимо отметить, что при увлечении работой в кино на принципах выражения его сущности в смене заснятых кусков часто забывалось первое установление, сделанное из американских картин: это конкретизация нужного движения в отдельную съемку и составление из этих конкретно выраженных кусков единой сцены, разыгранной перед аппаратом, что имеет исключительное значение для получения нужного созвучия в кинематографической композиции. Подобный метод технически называется съемкой американскими планами, а склейка кусков, составляющих картину,— монтажом. Исходя из всего вышеизложенного, можно объявить, что подлинная кинематография есть монтаж американских планов и сущность кино, его способ достижения художественного впечатления есть монтаж. Так как область новых толкований кино почерпнута из разбора американских картин, то естественно, что эти картины являются как бы классическими для кинноваторов и наши враги определяют искания в кино словом антихудожественного для них значения — американщиной.

Практические работы над монтажом и наблюдения

В план настоящего сборника не входила практическая разборка опытов и установлений, почерпнутых из съемок монтажных картин, но ввиду того, что уяснить возможности монтажа гораздо легче, ознакомившись с ним во всех деталях, автор позволяет себе остановиться на нескольких технических приемах и практических выводах, в то же время стараясь не углубляться в развитие тонкостей нашей работы.

Монтаж американских планов разрешает проблему засъемки танца с получением наибольшего впечатления, чего при других подходах к съемке невозможно было добиться. Даже когда мы глазами видим танец на сцене, то представление о движениях тела танцовщицы у нас слагается из различных составных моментов, и, воспринимая детали танцующей фигуры, мы одновременно представляем себе и целиком всю фигуру. Попробуем также расчленить танец при съемке на составные моменты и заснимем в его процессе то ноги танцовщицы, то ее голову, глаза, руки и т. д., затем смонтируем снятые куски в определенном ритме — и мы получим на экране нужное нам впечатление. Причем в данном случае мы не будем иметь живую фотографию танца, воспроизведение не нашего искусства, а определенный результат получится благодаря правильному применению кинематографических впечатляющих средств, и танец нами будет использован только как материал для кинокомпозиции. То есть в подобной съемке мы будем иметь подлинное кинематографическое искусство.

Те же самые результаты достигаются при монтажной съемке актеров, разыгрывающих какой-нибудь эпизод. В первое время опытов необходимо было разрешить вопрос о раздражающем для глаз мигании, получающемся от быстрой смены коротких сцен и определенно мешающем внимательно смотреть картину. Это затруднение преодолено, и установлены два положения, его разрешающие.

1) Когда мы снимаем какое-нибудь движение в пределах одного куска, то мы, зафиксировав главную движущуюся точку, можем проследить весь путь ее во всем заснятом куске. И вот в последнем кадре куска, в его последней клетке эта точка займет какое-то окончательное положение или в правом углу кадра, или в левом, или еще где-нибудь. Если мы последующую смену, склеивая с предыдущей, подгоним так, что место начала движения новой движущейся точки в новой смене совпадает с окончательным положением движущейся точки в последнем кадре предыдущей смены, то никакого скачка не получится.

2) Если мы показываем заснятый предмет определенной величины и сменяем этот кусок другим, где (согласно первому установлению на этом же месте) показывается второй предмет, то величина его должна приблизительно совпадать с величиной первого предмета. То есть если нам необходимо повторить одно за другим изображение двух лиц, то эти лица должны занимать одинаковое положение от краев кадра и равняться друг другу по величине.

Из этих заключений можно вывести новое — это то, что монтаж картины безусловно подчинен съемке. Этот факт был учтен слишком поздно, и поэтому ниже придется говорить о неудачных опытах перемонтажа, которым не было бы места, если бы настоящий факт был учтен вовремя.

Монтаж кроме непосредственного кинематографического воздействия на зрителя дает возможность не считаться с условностями театрального времени и места действия, где очень трудно показывать одновременно, что делается в первом и во втором месте и что делает тот человек, который не может присутствовать в данной обстановке. Путем монтажа мы можем дать полное представление о приключениях героя в Африке, об одновременной погоне его соперника на аэроплане за поездом, в котором везутся заветные документы, и о героине, которая в этот же день и в то же время катается на тройке в России. Показывая зал заседания, мы можем снимать и председателя, и публику отдельно, и толпу, нетерпеливо ожидающую у дверей, и игроков на бирже в связи с созывом заседания, и все это будет происходить в одно и то же время! Конечно, подходя к монтажному разрешению снимаемых сцен и к самому процессу монтажа, необходимо верно рассчитать правило и возможности перебивки одной сцены другой и методы засъемки материала. Одним из таких правил являются съемки с разных точек зрения (местоположений аппарата) одной и той же натуры, повторяющейся в процессе монтажа несколько раз. Для примера рассмотрим сцену, в которой говорит речь представитель рабочего класса многолюдному собранию и которая была поставлена одним режиссером, допустившим в ней ошибку против указанного правила. Лучше всего разберем, как бы эту сцену снял типичный русский режиссер, как ее снял режиссер, зараженный американщиной, и как ее надо было бы снять. Продолжительность сцены, предположим, будет 30 метров. Типичный русский режиссер поставил бы аппарат так, чтобы сразу заполнить кадр и представителем рабочих и слушающей публикой, заставив каждого из них так или иначе реагировать во все время съемки на происходящие события.

В лучшем случае типичный русский режиссер снял бы данную сцену в два приема, а именно: сначала говорящего речь (15 м.), а затем толпу (тоже 15 м.) — и склеил бы снятые куски один за другим.

Зараженный американизмом режиссер знает, что монтажом надо подчеркивать зрителю тот или иной факт в показываемом на экране, и поэтому производит съемку следующим образом:

1) По лучшему примеру типичного русского режиссера он делит сцену на две части и снимает 15 метров говорящего речь при одном положении аппарата и 15 метров при другом положении аппарата слушающую публику.

2) При склейке (монтаже) он каждый кусок в 15 метров разрезает на три части по 5 метров и затем чередует эти куски между собой, показывая то говорящего, то впечатление от его речи на лицах слушающих.

Теперь посмотрим, как эту сцену надо было снять правильно. В первом положении американствующий режиссер прав — сцену необхо-

димо разбить на два основных момента: 1) говорящий речь, 2) публика, которая его слушает. Во втором положении режиссер тоже прав: необходимо показать вперебивку три раза оратора и три раза публику. Но для съемки каждой смены оратора и публики необходимо менять положение аппарата и показать с трех разных мест говорящего и с трех разных мест публику и даже отдельные лица из нее. И в сцене на 30 метров, разрезанной на шесть смен, необходимо дать не две смены местоположений аппарата, а шесть. Правда, бывают случаи, когда возможно повторять в картине один и тот же кусок, снятый с одного места, но это исключение, и этим надо пользоваться как исключением, но не как правилом.

Особо углубляется монтажом поразительный факт в кинематографическом творчестве — это возможность творимой земной поверхности и независимость во времени съемок составных частей какой-либо сцены, связанных между собой единым временем действия. Если мы, снимая сцену, разделим ее на основные составляющие моменты и будем соответственно менять местоположение аппарата, то, начав съемку в одном месте города, продолжив ее во втором, окончив в третьем месте, мы получим при правильном соединении снятых кусков любопытный результат творимой земной поверхности и обстановка разной натуры на экране будет казаться находящейся в одном месте действия. Для примера возьмем такую сцену: отец показывает дочери фермы, на которых держатся электрические провода, и говорит ей: «Вот провода новой электрической станции».

Мы эту сцену снимаем следующим образом:

Первая смена. Отец и дочь идут по лугу. Снято в поле.

Вторая смена. Крупный снимок. Отец показывает рукой вперед. Снято в саду.

Третья смена. Железная ферма с электрическим проводом. Снято за несколько верст от первых съемок.

Четвертая смена. Отец и дочь продолжают прогулку. Снято в поле.

Смонтировав эту сцену надлежащим образом, мы добьемся того, что разговор отца и дочери, и момент, когда они заметили ферму, и самый факт существования ее покажутся в одном определенном месте действия и зрители не только поверят несуществующему пейзажу, но благодаря наличию правильно смонтированных сцен впечатлятся гораздо больше, чем в том случае, если бы сцена была снята при одном положении аппарата и при наличии в пейзаже и отца, и дочери, и фермы с электрическими проводами. Снимая таким образом различные составные части одной сцены, но в разное время или произвольно вставляя при монтаже один момент из какой-нибудь сцены составным моментом в другую, изредка приходится пренебрегать небольшими несоответствиями в костюме актера, например, входящего в дверь, находящегося в комнате

и затем выходящего из двери, но благодаря убедительности хорошо смонтированной сцены эти дефекты не замечаются публикой, но, повторяю, это возможно только в том случае, если данная сцена верно смонтирована (при плохом монтаже ошибка будет ярко бросаться в глаза).

Наконец, самая, казалось бы, невероятная особенность монтажа заключается в том, что монтаж своеобразно разрешает зависимость тех или иных переживаний актера от причин, порождающих эти переживания. Предположим, что мы имеем две следующие сцены:

1) Человек получает письмо, распечатывает его и читает. Следующая смена. Текст письма, где ему пишут об измене любовницы. Затем показывается крупный снимок лица актера, на котором он выражает переживание убитого горем человека.

2) Человек получает письмо, распечатывает его и читает. Следующая смена. Текст письма, где ему пишут о том, что он потерял все свое состояние. Далее показывается крупный снимок лица, на котором актер выражает переживание убитого горем человека.

Если спросить у актеров, одинаковые ли будут переживания (а следовательно, и выражение их на экране) человека, потерявшего любимую женщину, и человека, лишившегося состояния, то все актеры скажут, что нет, переживания будут неодинаковые. И вот сняв эти две сцены и переставив последний кусок (убитого горем человека) из первой сцены во вторую, мы на экране получим точно такое же впечатление от переживаний актера, как и при правильном чередовании заснятых смен. Таким образом, монтажом доказывается, что актер может совершенно не знать, какие причины заставляют пережить его горе, радость и т. п., и что в кинематографе всякое выражение чувства актера не зависит от причин, порождающих эти чувства. Итак, мы видим, что, открыв средство художественного впечатления в кинематографе, мы не разочаруемся в его магических способностях, но, наоборот, все более и более будем убеждаться в совершеннейшей творческой силе монтажа и возможности претворять им в какие угодно формы материал нашего искусства.

Первая часть настоящей тетради не была бы закончена, если бы мы не сказали несколько слов о перемонтаже, возникшем в связи с провозглашением новых принципов кинематографии, и поэтому мы недолго задержимся на этой работе и затем перейдем ко второй части тетради: к поискам кинематографического материала.

Судьба предоставила возможность автору этих строк, пока единственному, практически воплощать новые принципы кинематографии, правда, в очень незначительном масштабе и с громадными перерывами в работе. Также ему пришлось первому заниматься чистым перемонтажом разных картин в новую композицию, но насколько опыты съемок и составления монтажных картин приводили к реальным результатам, настолько опыт чистого перемонтажа был не закончен.

Мысль о перемонтаже возникла из следующих соображений. Если монтаж является сущностью кинематографа и качество материала имеет не первенствующее значение в составлении кинокомпозиции, то можно не снимать специально сцены для каждой картины, а пользовать тот материал, который уже заснят в целом ряде картин. То есть не важно, сам ли режиссер заготовил себе те краски, которыми он оперирует, или они используются им из других источников. Настоящее заключение было не совсем правильным, потому что выше установлено, что монтаж подчинен съемке, то есть монтировать можно только правильно заснятый материал. Таким образом, далеко не из всех картин можно брать куски для перемонтажа, что было учтено несколько поздно, и количество ненужного материала сильно загромоздило работу над поставленной задачей. Произведенный опыт подтвердил только возможность экспериментального перемонтажа, а практическое его применение требует значительной разработки. Ибо главной задачей опыта является творческое изменение содержания какой-либо сцены путем подмены некоторых из составляющих ее моментов другими, что не всегда исполнимо.

Второй задачей является комбинирование различных сцен в новую сценарную форму, не изменяя монтажную композицию в пределах сцены. Практическое выполнение второй задачи очень просто, но разрешение ее еще не есть разрешение возможности чистого перемонтажа, то есть пользования совершенно не связанным между собой материалом для составления кинематографической картины.

[II ЧАСТЬ
Кинематографический материал]
Натура, вещь и натурщик

Кинематограф имеет основное средство художественного впечатления — монтаж, кинематограф — самодовлеющее искусство. Если мы твердо установим настоящее положение, то необходимо заявить, что в таком случае другие искусства в кино не войдут с самодовлением и применять их бесполезно, так как они впечатлять с экрана не будут. Действительно, мы помним, что танец на экране первый раз не вышел исключительно потому, что мы старались воспроизвести *искусство танца* как таковое. Нам скажут, что танец вышел удачно при второй съемке — монтажной. Да, при монтажной съемке танец выходит в кинематографе, но это не будет его воспроизведение как искусства, это будет пользование танца как материала для кинокомпозиции. То есть если танцовщица перед аппаратом танцевала плохо, не вносила в танец творческого одухотворения, но правильно *технически* производила нужные движения, то этого уже достаточно для кинематографа. Творческое одухотво-

рение того, что мы видим на экране, происходит волей режиссера, который, овладев ритмом монтажа, правильно компонует заснятые сцены. И безразлично, способна ли танцовщица или нет, но если она танцует технически правильно, то исполнение танца в кино будет бездарным или талантливым только в зависимости от бездарности или талантливости монтирующего съемку режиссера. В создании произведений каждого искусства есть два основных момента: 1) техническое построение композиции из материала, соответствующего данному искусству, и 2) одухотворение этой композиции внесением в нее творческого начала. Эти пункты нераздельны в процессе создания художественного произведения, и нельзя сказать, какой из них появляется раньше, но при случае пользования какого-либо искусства материалом для кинематографа необходимо эти два пункта разделить, так как второй внешне на экране неуловим и поэтому для нас совершенно неважен. Если мы таким образом разберем важность творчества актера в создании киноматериала, то также придем к указанному выводу. Практика подтверждает, что всякие проявления других искусств, не построенные специально для съемки, в кинематографе не выходят. Это объясняется следующим: вопреки закону о том, что искусство как таковое ничего не имеет общего с жизнью и черпает из нее только основной материал, который может произвольно использоваться, кинематография строится на совершенно обратном принципе. Жизнь во всех ее проявлениях, подлинная реальность ее является нашим материалом, и мы посредством монтажа и технических особенностей претворяем реальность в искусство, и то, что получится на экране, будучи заснято в грубой натуре, преобразится в творчество, далекое от реальности. Поистине только кинематограф может взять кусок грубой жизни и сделать из нее творимую легенду! Так как всякое другое произведение искусства или совершенно чуждо реальности, или только *изображает* ее, а не является самой жизненной подлинностью, то оно и выходит на экране плохо. Настоящая мраморная колонна выйдет прекрасно, а изображение настоящей из бумаги получится плохо, то же самое человек необычайно красивый таким и выйдет, а изображающий необычайно красивого получится неинтересным. Таким образом, вопреки всем искусствам кинематограф пользует непосредственную жизнь, но отнюдь не является ее воспроизведением, а ломает ее, претворяет ее *кинематографическими творческими процессами*. Не надо пугаться того, что, засняв реальную колонну, мы не увидим реальной, нет, *чередование* в кино сцен заснятой натуры не воспринимается только как изображение жизни, хотя отдельные кадры будут фотографическими. Если бы мы допустили возможность участия в кино других искусств, то тем самым мы уничтожили бы признание монтажа сущностью кинематографии, так как в таком случае композиция смен была бы только техническим сочетанием, а не выявлением самодов-

леющего искусства. Переходя к работе актера, мы прежде всего должны объявить, что насколько театр немыслим без актера, настолько в кинематографии актер необязателен или, вернее, недопустим, а обязателен натурщик. Из всего сказанного можно было вывести ложное заключение, что в кино немыслимо какое-либо разыгрывание сценариев, потому что неизбежно в таком случае актеру изображать то или другое. Конечно, это заключение неверно, но изображать сценарные задания не надо, а надо ставить персонажей картины в те или иные комбинации, не взятые из жизни, а разыгранные, но сам персонаж должен приниматься не как актер, изображающий роль, а как натурщик, как подлинный, нужный в данном случае тип, и события, в которых ему приходится принимать участие, могут быть разыграны. Если мы возьмем какого-нибудь актера, скажем Мозжухина, и заставим его изображать старого пастора, то в театре в аналогичной роли Мозжухин восприметея как пастор, а в кино этого не будет, и при правильной трактовке Мозжухину необходимо будет оставаться самим собой в смысле своего вида, то есть быть натурщиком, а не актером, а при неправильной трактовке он будет отделяться от своей личности и будет стараться быть только лицедеем.

Вспомним Гаррисона, этого удивительно любимого публикой героя. Как правильно он показывался режиссерами. Сценарии писались авторами специально для него, даже не придумывались фамилии для тех героев, в социальные оболочки которых Гаррисон должен был переодеваться.

Публика, воспринимающая киногероя, должна прежде всего влюбиться в него как в типа, он всегда должен быть ловким, смелым и героическим, отнюдь не изображать такого (ложь сейчас же будет обнаружена!), а быть таким по природе. И все, что такой герой будет делать на экране, захватит зрителей, и они будут внимательно и с восторгом следить за любимым актером и ненавидеть его противника. Между прочим, теперь легче уяснить, почему отрицательные роли преступников часто воспринимаются публикой с увлечением. Это объясняется только тем, что натурщик, волей автора делавший преступные деяния, как тип человека, как живая натура нравится публике. Что же делать, если преступные деяния заставили производить человека, внешне обаятельного для зрителей! Если мы вспомним, что на экране выражение чувств натурщика не зависит от причин, их порождающих, то нам станет ясно, что, действительно, киноактер должен вносить минимум игры в свою роль. Дело в том, что если публика полюбила с первого раза героя, то, когда он очутится в трагическом положении, сердца зрителей переживут сильнейшие трагедии, и безразлично, будет ли трагическим лицо героя или нет. (Конечно, ему не стоит смеяться в этом случае.) Публика кинотеатра всегда сама переживает то, что показывается с экрана, и для примера

приведем показательную сцену из «Нетерпимости». Когда невинный герой приговаривается к повешению, его приводят на эшафот, а в это время поезд мчит бумагу об его помиловании, но время казни наступает. Минута за минутой, в публике делаются истерики. На экране же показывается: завязанное платком лицо актера, никакого ужаса не выражающее, и эта сцена перебивается то мчащимся поездом, то механиками-палачами, находящимися далеко от места казни, готовыми каждую секунду привести в действие автоматическую виселицу. Из этой сцены выводятся два заключения: из первого ясно, что публика только переживает за натурщика, следя за всеми событиями, а не воспринимает преподносимое ей соответствующее чувство на лице актера. Второе заключение слишком рискованно, чтобы его можно было объявить сейчас, но ниже ему будет отведено надлежащее место. Между прочим, автор этих строк совсем не поклонник переживаний и психологичности в каком-либо искусстве, а тем более не считает нужным заглядывать в души зрителей. Во всех приведенных случаях выражение переживания публики надо понимать как внутреннее реагирование ее на те или иные положения героя, поэтому примененное слово не следует понимать буквально, хотя любители переживаний могут делать и это, потому что, строя рассуждения на их точке зрения, придется применять и их положения.

Конечно, натурщик должен уметь изображать знаки основных чувств, но только для того, чтобы соответствующим лицом в нужный момент не разбивать чувства зрителей, помогать им в восприятии, а не давать продукт чувства в совершенно готовом виде на своем лице. Таким образом, мы видим, что кинематографический натурщик прежде всего должен совершенствовать свою личность и тело, и главное-то в том, что отражается проявление личности. Натурщик должен быть крепким и сильным, он всегда спортсмен, у него интересное характерное лицо, не красивое — обывательская красивость на экране выходит противно, а интересно подлинное. В худшем случае натурщик должен всегда иметь органический вид способного на все это. Свою подлинность, свою характерность и героизм натурщик должен совершенствовать до такой степени, чтобы быть самим произведением искусства, а не творить его. Все знают, что если самого подходящего для экрана человека повести на съемку, то он прежде всего будет стараться изображать того типа, роль которого ему навязали, а не будет исполнять самого себя, и поэтому все его движения и жесты будут для кино неприемлемы. Поэтому второй основной задачей натурщика является органическое овладение жестом, введение его во всю свою сущность, ибо законченный верный жест и поза, не театральные, не подчеркнутые и не утрированные, но также четкие и верные, необходимы кинематографу. Говоря о жесте, немыслимо не вспомнить о Дельсарте, о его законах и учении, и если бы отбросить из этой системы технически неприменимое для кинематографа, то луч-

шего для совершенствования жеста кинонатурщика нельзя было и придумать. Может быть, высказанные мысли и кажутся очень опасными, но это объясняется тем, что для работы в кино привлекались только театральные режиссеры, только театральные артисты, которым, естественно, очень трудно было отречься от обычной точки зрения, и поэтому привычка к отеатраленному кино мешает равнодушно принять проповедь чистой кинематографии. Если мы определили, в какой степени натурщик участвует в создании материала, то постараемся также определить степень участия художника в создании той или иной обстановки. Основной закон реальности снимаемого также остается верным и для натуры. Но у художника есть обладание композицией кадра, очень важное, потому что кинематограф зрительным путем доходит до публики, которая видит происходящее на экране. Смены кусков во времени и композиции кадра в пространстве, все воспринимаемое глазами в пространстве подчинено художнику. Движение в пространстве не имеет прямого отношения к работе художника, но не надо забывать, что процесса движения в кино нет, а есть мельчайшие части неподвижных моментов (клетка), которые по физическому закону зрительной памяти воспринимаются как иллюзия движения. Кроме того, бóльшая часть того, что говорится здесь о художнике, относится к художнику идеальному, и практически добрая половина его работы исполняется режиссером.

Искусство художника применяется в кино также не с самодовлением, во-первых, потому, что оно слишком ограничено техническими условностями, а во-вторых, потому, что оно является только подсобным, прикладным к монтажу. Представим себе три предмета, обозначая и называя их точками, которыми нам надо создать определенную живописную композицию. Процесс создания этой композиции будет происходить следующим образом.

Каждая из точек будет передвигаться по отношению к другим двум до тех пор, пока не получится нужной комбинации. Гораздо сложнее обстоит этот вопрос с кинокомпозицией кадра, потому что мы только что подтвердили, что основной закон реальности снимаемого остается верным и для натуры. А нельзя же в самом деле передвигать для совершенства композиции растущие в пейзаже деревья. Но из этого имеется следующий выход: основной передвигающейся композиционной точкой, невидимой, но чувствуемой на экране, является местоположение съемочного аппарата. Представив себе процесс компоновки не свободно передвигающихся точек и неподвижных с одной подвижной, мы установим возможность некоторого изменения натуры. Конечно, это гораздо трудней, чем свободная композиция, но для применения прикладного к кино творчества художника вполне достаточно. Когда снимаются сцены с участием натурщиков, композиция значительно упрощается, так как свободно передвигающихся составных частей композиции прибавляется в

распоряжение художника. Необходимо отметить, что в кино все снимаемое строится для восприятия не с нескольких точек зрения сидящей в театре публики, а с одной точки, то есть на экране получается то, что находится в пространстве сорокапятиградусного угла восприятия кинообъектива. В кинематографии нет художников-живописцев, а есть художественные руководители, оперирующие вещами, светом, натурой и натурщиками. Самой интересной особенностью композиции кадра является то, что характер снимаемого, его сущность, его полное выявление заключаются в предмете, стоящем ближе всего к аппарату, то есть в первом декорационном плане. Все остальные элементы натуры играют роль фона по отношению к первому плану, и их художественное разрешение, а также реальность до известной степени не важны. Это имеет исключительное значение для постройки декорации в павильоне. Когда говорилось о том, что материал кино должен браться из реальной жизни, это надо было понимать [так], что необходимо учитывать не то, как те или иные предметы расположены в натуре, а то, из чего эти предметы сделаны, то есть каков материал самих предметов. И таким образом выстроив павильонную декорацию с основной частью ее в первом плане, который всегда легко поставить настоящий (из подлинного, реального материала), мы фон можем делать каким угодно, и нереальность его будет почти незаметна. Только настоящий факт подтверждает возможность постановки декораций для киносъемок и даже разрешает проблему осуществления натуры в павильоне. (Кусок *настоящей* железной решетки или водосточная труба сделают улицу, а дерево или набросанные *настоящие*, повторяю, камни дадут возможность построить на них тот или иной пейзаж при соответствующем освещении.) При постройке павильона необходимо возможно больше изменять поверхность пола, а также добиваться наибольшего количества изломов и углов в стенах декорации. Если мы строим две комнаты, то всегда лучше, чтобы уровень пола одной комнаты не совпадал с другой и они были бы соединены лестницами; также архитектурная нагроможденность в стенах комнаты — большое количество выступов, колонн, печек, ниш и т. д.— дает наилучшее впечатление. Особое значение это имеет для применения эффектов освещения декорации, и умело сделанный свет имеет исключительное значение для кадра.

Но все-таки самым важным в композиции кадра является первый план, смысл, форма, материал и характер которого выражают дух всего построения, так как, оперируя исключительно реальными предметами, приходится строить первый план на какой-нибудь вещи, иногда диковинной, иногда обыденной, но характерной для стиля данного кадра. Значение вещи довольно велико в построении киноматериала. Вещь не только завоевывает первое место в кадре, но даже временами вытесняет натурщика.

Вспомнив приведенный выше пример из картины «Нетерпимость» и внимательно проследив, как снята взятая нами сцена, мы увидим, что момент наивысшего напряжения и внимания публики совпадает с моментом, когда показываются механики-палачи, готовые привести в действие виселицу. Причем в этой сцене сняты только руки палачей с ножами на веревке, разрезав которую они совершат свое дело. И самое большое впечатление создается у зрителей в связи с видимыми ножами и веревкой. То есть в данной сцене наиболее впечатляет не актер, а вещи. Забытая перчатка в пустом зале, цветок, присланный любимой, брошенная шаль или кольцо, снятые отдельно и вмонтированные в ряд сцен, производят определеннейшее впечатление и «играют» своим видом и психологическим значением так же, как и натурщик. То есть значение натурщика и вещи в кино при умелом монтаже может быть равноценно. Такое же впечатление от целого кадра создается не только актером, который ходит на фоне вещей, а пространственной композицией натурщика и вещи. И волей художника и режиссера создается нужный перевес того или другого. Отделять же натурщика от вещей нельзя, ибо они теснейшим образом связаны, и наилучшая выразительность линий фигуры натурщика, не вкомпонованная в окружающую его обстановку, разрушает впечатление от кадра. Таким образом, вещь и натурщик равноценны для создания кадра и ни один из них над другим не преобладает.

Из вышеизложенного ясно, что целью настоящей статьи является доказательство того, что материал кинематографии есть композиция натуры и натурщиков в пределах кадра и иллюзия движения их в пределах монтажно снятой несменной сцены.

Литература в кинематографе

(О сценарии)

Вероятно, не стоит повторять о неприменимости в кино других искусств, и совершенно ясно, что литература в чистом виде также неинтересна для нашего искусства. Если мы зададимся целью воспроизвести в кино какой-нибудь роман, повесть и т. п., то этим мы сделаем кинематограф живой иллюстрацией данного литературного произведения и ничем больше. То есть текст сведется до надписи, а иллюстрирующие картинки оживут и удлинятся. Если мы прочтем какой-нибудь роман или повесть, то у нас от него создастся определенное впечатление, индивидуальное для каждого человека. То есть реальное воплощение прочитанного у каждого представится по-своему. Этим объясняется неудача некоторых инсценировок, потому что даже самая верная трактовка и понимание ее режиссером не совпадет с уже сложившимися представлениями прочитавшей это произведение публики и каждый знакомый с романом или повестью будет по-своему его представлять.

Таким образом, иллюстрация литературного произведения, ценного самим собой, вызовет у большинства публики мнение, что это как-то не так, как представлялось при чтении, и сведет кинематограф к живой фотографии. Ни то, ни другое для нас неинтересно. Обыкновенно литератор пишет свое произведение так, что к нему не надо ничего дополнять или изменять его, но, представив себе это произведение на экране, мы непременно должны увидеть в нем или дополнения, которые в состоянии сделать кинематограф, или недочеты и несоответствия, что чаще всего бывает на практике. Таким образом, ясно, что для кинематографических постановок должны писаться специальные, оригинальные сценарии. Совершенно непонятно, почему сценарии пишутся литераторами, мало и совсем незнакомыми с нашим искусством, ибо сценарий должен давать более или менее точные намеки действия, а окончательная законченность этих действий получится на экране. И при создании сценария автор должен ясно представить себе кинематографическими образами то, что он пишет. Сценарий никогда не должен иметь литературную ценность. Он может быть даже литературно безграмотным, потому что при воплощении сценарных намеков в образы могут получиться совершенные композиции движений и наихудожественный результат. Если же мы представим себе сценарий не составной частью постановки, а имеющим собственную ценность, то этим самым мы обрекаем сценарий на неполное выявление кинематографическими образами. Итак, сценарий должен писаться специально для кинематографа автором, мыслящим кинематографическими образами.

Рассмотрим, каковы виды и технические формы сценариев.

1) Сценарий может быть написан в форме темы, где литературно изложена фабула, в основе кинематографическая, без разработки отдельных сцен и без точного определения образов. Такой сценарий режиссером переделывается в деловой, по которому можно производить съемку. Это идеальный сценарий для культурного режиссера-кинематографиста, принимая во внимание полное непонимание основ чистого кино литераторами.

2) Приблизительный сценарий, в котором больше разработана фабула в смысле выражения в сценах и в намеках на основные линии монтажа данной картины. Такой сценарий уже несколько связывает режиссера, так как в данном случае образы ему более или менее навязываются литератором.

Надо заметить, что автор сценария все время понимается нами как представитель чужого искусства литературы и как стремящийся произвести некоторое литературное засилие в нашем творчестве.

3) И наконец, точный сценарий, с монтажным перечислением сцен и основных моментов, сценарий с предварительно смонтированными сценами, как бы ноты для режиссерской постановки. Не надо понимать, что

в таком сценарии каждая сцена должна быть литературно написана, нет, она должна быть только условным знаком режиссерской работы как в пространстве (кадре), так и во времени (монтаже). Этот вид сценариев не должен писаться литераторами, а должен быть сделан самим режиссером, так как нельзя представить литератора, занимающегося монтажом и постановкой, не переименовав его в режиссера. Режиссеру для постановки необходимо от литератора главным образом изложение истории развития действия на данную тему, а техническое и творческое осуществление этих действий в образах принадлежит только фактическому творцу картины.

Да и нельзя представить себе, чтобы кто-нибудь мог навязывать постановщику творческий подход к осуществлению темы. Это все равно что помогать художнику писать картину советами положить мазок в том, в другом и в третьем месте, не считаясь с желанием художника слушать советы.

Итак, литератор должен давать режиссеру тему, план сценария с описанием фабулы, а режиссер претворяет тему и сюжет в соответствующие кинематографические образы. То есть в картину. Какое же должно быть содержание кинокартины? В кинематографе все построено на внешнем движении и литературная психологичность сюжета совершенно неприемлема. Разговоры о внутренней динамике человеческих переживаний неубедительны, потому что нами установлена невозможность передачи этих переживаний натурщиками. А добиться волнения публики за героя, добиться ее вхождения, если так можно выразиться, в самый образ натурщика, очутившегося в том или ином положении, можно только создав эти положения, то есть насытив похождения героя картины действием. Некоторая статичность положений в развитии фабулы возможна, потому что монтаж и неподвижные по содержанию кадры сделает выражающими движение, но это совсем не значит, что в кинопьесе может быть минимум действия. Сценарный материал кино есть максимум высшего движения, насыщенность действием и занимательность фабулы при героизме натурщиков. Если даже в процессе развития фабулы натурщику придется выразить то или иное чувство, то выражение этого чувства и осознание его важно постольку, поскольку оно служит поводом для данного шага действия. Кинематограф, могущий снимать жизнь во всех ее проявлениях, показывающий почти одновременно и Испанию, и Индию, и Африку, и героя на поезде, и врага в подземелье, и кого-то в подводной лодке, он, могущий охватить все, естественно, хочет воспользоваться своими широкими возможностями и спешит, спешит в чередовании созданных им событий, действие нагромождается, оно все динамичней и динамичней. С каждой новой сценой и герой все отважнее и храбрее разрушает преграды к цели. Действие нарастает! Воистину, как огромна творческая сила кино, которое, беря самую подлинную реальность, с «ки-

нематографической быстротой» превращает ее в такую необычайную героическую легенду!

Пользуя материалом жизнь и натурщика, претворяя реальность в искусство и яростно изгоняя все, только старающееся быть похожим на жизнь, за то, что похожее не может претворяться им в творческое, кинематограф, естественно, не приемлет исторических и костюмных постановок. Наверно, нам попытаются возразить, что такие постановки делались и выходили удачными, но автор глубоко уверен, что в глубине души возражающих осталась смутная неудовлетворенность от виденных исторических и костюмных картин. И действительно, публика, которая так рада видеть одухотворенной и огероиченной окружающую жизнь и жизнь свою собственную или ту, которую она себе представляет или слышала о ней, эта публика, естественно, не поверит показанной исторической картине, хотя бы по наивному заключению, что съемочный аппарат выдуман так недавно и как же все это заснято? Ибо для публики картина никогда не будет казаться разыгранной, она всегда воспримется как изображение чудесной жизни, и в жизнь, показываемую в кино, публика верит больше потому, что она так интересней окружающих серых будней. Да и сама искусственность исторических постановок явно недопустима при нашей точке зрения неприемлемости искусственного, не настоящего материала для кинематографа [1].

Рассчитывая и пользуя имеющееся в распоряжении, хотя и малое, автор может создать наиинтереснейшую композицию действия, ибо кинематограф обладает чудодейственнейшим средством — монтажом и выразительностью кадра, построенного на диковинке первого плана.

После всего изложенного можно установить взаимоотношения в работе по созданию кинокартин во всем производственном коллективе. Литератор представляет план сценария с намеченными положениями и основной канвой действия. Режиссер разрабатывает план в сценарии, конкретизируя отдельные сцены и монтаж картины. Работа по созданию кадра, то есть пространственная композиция в пределах несменного куска, должна производиться художником с помощью оператора. То есть мы имеем две категории в кинопостановке: 1) категория пространства, 2) категория времени.

Категорию пространства выполняет художник, комбинируя натурой, вещами и натурщиком.

Категорию времени выполняет режиссер, производя монтаж предварительный и окончательный, пользуясь материалом, заготовленным художником. Практически работа режиссера и часть работы художника совмещается одним лицом, а художник исполняет подготовку кадра, не вкомпоновывая в него натурщиков, но если появится подлинный автор-

[1] Далее в рукописи пропущен один лист. *(Примеч. ред.)*

режиссер, то необходим будет и художник, которому поручится вся пространственная композиция кинокартины.

Статья вместо заключения

Форма производства искусства, то или иное течение в нем, его характер, безусловно, находятся в прямой зависимости от темы задания художественного произведения и от материала. Если живописец напишет углекопа на работе, то характер живописи у него будет другой, чем в том случае, когда он задается целью выявить влюбленную девушку, и совсем иначе он подойдет к живописи, изображая арену цирка с разбившимся акробатом. Если художнику важней излюбленный подход к «производству», если его совершенно не интересует тема, то он все-таки к своему исполнению подыщет подходящее задание и редко будет пренебрегать несоответствием между сюжетом и способом его выявления.

Для производства произведений искусства недилетантских необходимы два человека: заказчик и художник. Заказчик говорит, что ему надо, художник исполняет заказ. Часто взаимоотношения заказчика и художника не бывают основаны на купле-продаже и художник творит из личных или общественных побуждений. Но все равно то, что вызывает художника к творчеству, является для него коммерческим или духовным заказчиком.

Коммерческие заказчики создали целые эпохи в истории искусства, и при наибольшем количестве заказов появлялись наиценнейшие художественные произведения. Значительное богатство и полугосударственный и государственный масштаб заказов некоторых эпох создавало монументальное и исключительное по ценности [искусство]. Если некоторые художники и работали не считаясь с заказчиками, то все равно дух их творчества был спаян с художественным течением данной эпохи, которое все-таки создавалось заказом. Новаторства и искания не могут служить противоречием этой мысли, потому что они все-таки какому-то кругу лиц, то большому, то маленькому, в будущем или в настоящем представляют определенный интерес. Отсутствие спроса погубит то или иное творчество, сведя его к дилетантизму. Может быть, и несправедливо, но это так. Тема, сюжет заказа большей частью диктуется художнику заказчиком, и поэтому его требования создадут тот или иной подход к художественному производству, ибо нами установлено, что способ выражения темы зависит от самой темы. Посмотрим, что требует заказчик от кинематографа.

Дореволюционное время для нас неинтересно, потому что мы его пережили. Теперь же требования определены много поясняющими словами «пролетарское творчество». Каким должно быть пролетарское творчество, каковы будут взаимоотношения социализма и искусства, все это

еще такие вопросы, над которыми ломают головы и без конца спорят. В данном случае заказчик не нашел конкретное определение своего требования, да и естественно, что оно может определиться только само собой в дальнейшем процессе жизни. Но основные положения этих требований намечаются, и во всяком случае, известно, что приемлемо для современного заказчика, и поэтому постараемся перечислить эти требования и установить их взаимоотношения с кинематографическим творчеством. Лучше всего рассмотрим кинематограф с точки зрения приемлемости и применимости к заказу, дабы не впадать в ошибки в определении того, что надо.

Кинематограф прежде всего пользует материалом современность— безусловно, эта его особенность теперь приемлема и интересна.

Кинематографический репертуар — репертуар героический, картина, построенная на внешней динамике и действии, заставляет зрителей бодрыми и возбужденными выходить из театра.

Кинематограф современную ему жизнь претворяет до совершенства искусства, он подчеркивает ее хорошие стороны и делает ее интересной до легендарности.

Все это нужно заказчику.

Все это делает монтажное кино, монтаж — революционное течение в кинематографии, а всего вероятней, что революционизированное в формах искусство будет искусством пролетарским. Для того чтобы выявить то или иное требование, искусству необходимо обладать впечатляющим средством, а в кино оно выражается в монтаже. Способ и характер применения этого средства может и изменяться, но сущность его останется неизменной. Итак, владея монтажом, мы можем идти на разрешение любого заказа, но точная формулировка его должна быть дана возможно скоро, ибо в дальнейшей работе надо находить наибольшее соотношение и связь применяемого нами средства с заданиями. Тогда уже монтаж будет отточен в той грани, которая будет наиболее соответствовать для достижения цели.

Подведя итог всем статьям, помещенным в этой тетради, мы можем без труда вывести заключение, что кинематография все время не понималась как самостоятельное, самодовлеющее искусство и что подход к нему очень редко был правилен. Мы видим, что привлекать для нашей работы литераторов, театральных режиссеров и артистов неинтересно потому, что их подходы, их привычки, их толкования и образ мыслей не соответствуют тому, что необходимо в нашем искусстве. И для создания кинематографии есть только один выход — это кинематографическая школа. Кинематографисты, литераторы, режиссеры, художники всех областей искусства, создавайте настоящую школу кинематографии и идите работать туда, ибо кинематограф открывает вам удивительные возможности: претворение грубой, реальной жизни в творимую легенду и твор-

ческое подчинение машины человеку. Ибо пленка, аппарат, съемочный и проекционный, экран и юпитера, освещающие съемку,— машины, они сделаны из металла и дерева, в них колесики, ручки, электрический ток и шестеренки; и вот настало время, когда раб машины — человек, подчиняющийся машине во всем и посвящающий ей свое искусство, овладевает ею и посредством ее претворит на экране жизнь в поразительную радость.

Справка о натурщике

Всяческие диспуты и прения показали, что мои требования, предъявленные к человеку, снимающемуся в кинематографе, то есть к натурщику, никто хорошо не знает.

Во избежание недоразумений довожу до сведения желающих точно знать, каким должен быть человек, который снимается кинематографическим аппаратом.

1. Натурщик должен иметь тело и лицо определенно выраженные, характерные, убедительные, быть таким, чтобы художник-живописец, случайно встретив его на улице, воскликнул бы: «Какой прекрасный экземпляр натурщика!»

2. Натурщик должен сохранять всю выразительную силу своей внешности во всех положениях и позах, которые ему даст режиссер — мастер кинематографической картины.

3. Натурщик должен сохранять всю выразительную силу своей внешности во все переходные моменты при смене одной позы другой.

4. Натурщик должен чувствовать, *как* он проделывает данные ему комбинации поз и движений, и должен знать, как он выглядит в своем действии и *что* каждая поза и каждый жест выражает. Тогда натурщик должен радоваться своей выразительности и отдавать отчет в том, что он делает, а это его заставит *чувствовать работу*, возбуждаться ею, что вызовет *эмоцию процесса позирования* и не потребует необходимости добиваться фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей заданному положению или помогающей найти позу.

На вопрос, зачем же натурщику учиться в школе, отвечаю:

1) натурщик должен научиться приобрести четкий жест;

2) привыкнуть к своему телу, научиться им управлять и его контролировать;

3) натурщик должен быть достаточно натренирован в позировании и [должен] достаточно укрепить и развить свое тело;

4) натурщик должен органически овладеть верным жестом для того, чтобы впоследствии, не думая о правильности движений, стилизовать их согласно своей индивидуальности и режиссерской воле;

5) натурщик должен научиться двигаться не только по поверхности плоского пола, но и в пределах всего снимаемого в кадре пространства.

Это можно достигнуть только путем усиленных занятий.

Быть натурщиком — быть исключительным человеком. Если бы не было натурщиков, то все люди стремились бы быть только хорошенькими.

Кинематограф как фиксация театрального действия

В связи с разговорами о «возрождении» русской кинематографии (мы полагаем, что необходимо не «возрождение», а построение кинематографии) интересно поставить вопрос о возможности привлечения к кинематографу театральных работников.

Безусловно, театр и театральные работники не принесут на кинематограф ничего, кроме вреда.

Если мы займемся соответствующими экспериментами и наблюдениями, то без всякого труда установим, что на кинематографе лучше всего выходят вещи и построения реальные: деревенский пейзаж, городской пейзаж, человек на прогулке, человек за работой, лошадь, автомобиль, поезд, аэроплан, дерево и т. п. «Настоящие» вещи, «настоящая» обстановка, «настоящие» люди и выходят.

Условные не выходят.

Их условность на экране — неприемлемая условность.

Попробуем поставить перед аппаратом настоящий стул (лучше всего стул американской конторской мебели), а рядом великолепно написанный художником на холсте (написанный даже в самом натуралистическом плане). Затем произведем съемку и посмотрим, что получилось на экране: мы увидим, что настоящий стул вышел настоящим стулом, а написанный — условным. Причем зрительно мы воспринимаем работу художника как символ стула и почти как стул, а на экране воспринимаем холст, на котором написана краска.

Эксперименты над съемками условных и реальных вещей, а главным образом, над съемкой «настоящих» людей и актеров приводят всегда к одному и тому же результату: условные вещи и условные люди (актеры) не выходят.

Посмотрим исторические картины. Ваш глаз без труда обнаружит их полную несостоятельность.

Современный театр, какого бы он ни был направления, в присущей ему атмосфере и в работе актера всегда имеет бутафорские и условные элементы, техника театра с ними неразрывно связана.

Как бы ни протестовали театралы, я утверждаю, что театр, идущий под флагом современного театрального искусства, по природе своей усло-

вен, а на закономерном театре бессознательно работают и примитивной кинематографической техникой. Поскольку театр связывается с кинематографией, постольку он является насильником кинематографической природы.

Меня не следует понимать так, что я приветствую на кинематографе работу Художественного театра. Художественный театр раньше всех потерпел на экране фиаско. (Работа Первой студии, значительно позже Таиров в «Покрывале Пьеретты» и Мейерхольд в «Дориане Грее» и «Сильном человеке».)

Невероятно трудно представить себе театралов, справившихся (конечно, если они будут работать в театральном плане и не начнут изучать кинематограф) с масштабом нашего ремесла. К сожалению, мы еще не могли установить такую закономерную форму (пределы) кинематографических масштабов, но, во всяком случае, театральные сажени на кинематографе равны сотням верст. Посмотрите хорошую американскую картину. Кинематограф требует чрезвычайной организации своего материала, чрезвычайно закономерной работы натурщика, которая строится в пластической категории для одной точки зрения (объектив), а во временно́й — для метрики одного проекционного апарата. На театре строят для сотен глаз и для сотен ушей, театральная закономерность для нас — хаос, театральная условность — смерть.

Искусство, современная жизнь и кинематография

Современное искусство находится в безнадежном тупике.

Оно кустарно и является продуктом крайнего дилетантства. Попробуйте пойти на выставку современных картин, послушайте и почитайте современных поэтов и литераторов, посмотрите театр — и вы без труда обнаружите торжество дилетантизма и кустарщины в современном искусстве. Ибо только любители могут, не изучив своего мастерства, плохо зная способы владения материалом, не имея совершенных инструментов, исключительно на развязности строить хороший товар — хорошее искусство. Только кустари могут работать над изготовлением товара без научного метода изучения всех законов своего производства. Поскольку художнику приходится иметь дело с материалом и с методом преодоления этого материала, постольку ему необходимо точно изучить его качества и особенности и все способы овладения им.

Современное искусство не имеет никакой органической связи с современной жизнью.

Старое искусство эту связь, безусловно, имело. (Во всяком случае, в значительно бо́льшей степени, чем искусство теперешнее.)

Попытка установить связь современного искусства с жизнью посредством всякого рода заседаний, коллегий и комиссий просто нелепа.

Комиссии могут установить только то, что подобную работу производить не надо.

И действительно, представьте себе, что современные художественные произведения были бы недурны по качеству и что через две тысячи лет какой-то человек занимается изучением нашего искусства. Если этот человек захочет что-нибудь узнать о нашей жизни, о нашей психологии, о нашей сущности, о нашем человеке, то он ничего не узнает. Он должен будет обратиться к нашей технике, к нашей инженерии, чтобы узнать о нас.

Современный человек всегда не удовлетворен ни театром, ни живописью, ни литературой, ни поэзией.

Это потому, что современное искусство нашей жизни не нужно и наша жизнь ему не нужна. Люди, изучающие старые музеи, производят совершенно законную работу. Люди, любящие старое искусство в своей собственной жизни, жалеющие о существовании телефона и мечтающие о быте античном или XVIII века, — люди ненормальные. Современный же нормальный человек удовлетворяется современным искусством только тогда, когда он предъявляет к нему только вкусовые требования, только тогда, когда он культивирует в себе тот или иной «эстетизм», как теперь модно говорить. Но мы знаем, какое невероятное разнообразие, какой невероятный хаос во вкусах наших современников. Вкусы разны. Разные вкусы требуют разного товара.

Так искусство из тупика выведено быть не может.

Тупик неизбежен.

Современное искусство в том виде, в каком оно существует, должно или исчезнуть совершенно, или вылиться в новые формы. Что с ним будет — я не определяю.

Но, безусловно, вся энергия, все средства, все знания законов времени и пространства, предназначенные для применения к искусству, должны быть направлены по руслу, которое наиболее органически связано с жизнью нашего времени.

План работы:

1. Точность во времени.
2. Точность в пространстве.
3. Реальность материала.
4. Точность организации. (Спайка элементов между собой и распределение их.)

Что это? Это — кинематография.

Кинематография не халтурно-психологическая, кинематография, не фиксирующая театральное действие, а кинематография закономерная, законно распределенная во времени и пространстве. Кинематография, фиксирующая организованный человеческий и натурный материал и ор-

ганизующая при проекции путем монтажа внимание зрителя. Вот важнейшая в настоящее время работа. Знания ученых, энтузиазм и бодрость художников должны быть направлены на кинематографию.

Долой русскую психологическую картину. Пока приветствуйте американские детективы и трюки. Ждите картины, снятой по закономерному сценарию, с предметами, закономерно сконструированными во времени и пространстве, и с действием необходимых людей — натурщиков. День, в который будет показана такая картина, будет славным днем для многих людей, ибо они в нем обретут то, что навсегда потеряли в искусстве.

Если теперь...

Если в хламе теперешних кинопрокатных контор случайно находится какая-нибудь завалявшаяся комедия, вернее, «комическая» картина, то любой театр охотно берет ее для демонстрации. Сейчас же выпускаются афиши, гласящие о том, что на экране такого-то кинематографа идет «комическая» выпуска 1922 года с участием Чарли Чаплина. Если вы сейчас заглянете в любой иностранный журнал, то вы увидете, что о Чаплине пишут и говорят все. И в журнале для женщин, и в спортивном, и, вероятно, в журнале медицинском.

В Германии запрещают демонстрировать картины с участием Чаплина. Интернациональное общество «Дада» посылает Чаплину приветственную телеграмму и протест против запрещения к демонстрации его картин в Германии.

Выпускаются чаплиновские монографии. Вся Европа и Америка говорит о его последней картине «Дитя».

В нашей кинематографически нищей стране мы чувствуем потребность в Чаплине, идем на комедии с Чаплином и видим не последние, 1922 года, а старый прокатный хлам. Не настоящего Чаплина, а подделку, так же похожую на него, как похожи остатки разрушенного двухэтажного домика на нью-йоркский небоскреб.

Что же это такое за человек, что за удивительный натурщик? Почему нас к нему так тянет и почему он так знаменит?

Мы знаем, что на кинематографе не нужны театральные актеры, мы знаем, что обыкновенный человек с совершенным механизмом своего обывательского тела на кинематографе неприемлем. Нам нужны необыкновенные люди, нам нужны «чудовища», как говорит один из первых левых киноработников Ахрамович-Ашмарин. «Чудовища» — люди, которые сумели бы воспитать свое тело в планах точного изучения его механической конструкции.

«Чудовища», которые всю свою крепость, силу и героизм претворили бы в реальность, так необходимую кинематографу, а не условность,

для кинематографа смертельную. Таких людей на кинематографе можно пересчитать по пальцам. Таков прежде всего несравненный Чарли Чаплин, таков Гаррисон, такова Аста Нильсен, Гарри Картер и Диана Карен.

И такова наша молодая, крепкая, закаленная и «чудовищная» армия механических людей, экспериментальная группа учеников Государственного института кинематографии. Вот почему мы так любим Чаплина, и вот почему его так не любят те, кому дорога старая психологическая волынка рожденной от сифилитичного театра русской кинематографии. Мы сейчас на основании точных расчетов и экспериментальных работ изучаем человеческое тело как механизм, и не только потому, что мы эстетически любим машины, а потому, что человеческое тело действительно механизм. Мы строим новую кинематографическую армию убийц Руничей, Стрижевских, Максимовых и прочих «киногероев». И Чарли Чаплин наш первый учитель. То, что он процветает, и то, что он могуч, это — лучшее доказательство правильности нашей линии, которую Чарли Чаплин интуитивно угадал, потому что он талантливый человек.

Нам некогда взвешивать свою одаренность, мы не знаем, талантливые ли мы люди, но мы знаем ценность точного расчета в кинематографической работе и необходимость засъемки настоящих людей, а не «холодных» маринадов из «Стрижевщины», «Максимовщины» тож. И поэтому мы все любим Чаплина, ибо он нам близок, понятен и дорог.

Конрад Вейдт

Немецкое засилие русского кинематографического рынка позволило нам ознакомиться с методами работы германских режиссеров и с их живым человеческим материалом. Мы видели (если верить рекламе) ряд «мировых» картин, многие из них технически очень доброкачественно сделаны, многие чрезвычайно значительны по размаху постановки. Общее же впечатление от немецкой кинематографии — грустное, и совершенно непонятно, почему ею так увлекаются в русском кинематографическом мире? Более всего обращает на себя внимание то, что в немецком производстве нет исключительных людей. Все режиссеры работают прилично, но незначительно, люди на экране большей частью безнадежно плохи.

Убогий Гарри Пиль с парикмахерскими потугами на хороший тон, шестипудовая матрона Миа Май, русские эмигранты, безнадежно культивирующие свой подагрический психологизм, и пр. Лучшие из людей — Бассерман, Пауль Вегенер и другие — пришли в кинематограф со сцены и не принесли в него ничего.

Удельный вес людей, их одаренность, значительность и ремесленная виртуозность, является отличительной особенностью американской кинематографии, за которой беспомощно тянется и которой любительски подражает Германия. И вот на фоне убогих актеров, на постановках

скромно одаренных режиссеров, на хороших, но слишком контрастных и жестких фотографиях, при наличии солидных затрат на искусственные постройки, в хороших ателье развился, вырос и остановился в своем развитии первый человек новой немецкой кинематографии — Конрад Вейдт. Конрад Вейдт — человек-натурщик превосходен. Конрад Вейдт — актер плох, как и все актеры.

Я собираюсь воздать должное нашему немецкому товарищу, но это должное вижу совсем не в том, что создало успех его у русской и немецкой публики. Стада психопаток и поклонниц образовались вокруг Конрада Вейдта по тем же самым причинам, по каким они образовывались около Вертинского. «Танго смерти» и пр. Для этих людей Конрад Вейдт более изысканное издание Максимова, для этих людей он измучен кокаином, бессонными ночами, создавшими тень вокруг его глаз, больной человек с расстроенной нервной системой — декадентский герой.

Для настоящего репертуара кинематографических картин, не как актер, а как натурщик, Конрад Вейдт блестящий экземпляр для выполнения ролей дегенератов. Не только положительные типы должны быть засняты, злодеи, слабые люди с издерганной нервной системой должны быть также показаны в фильмах.

Вейдт поражает блестящими внешними данными и необыкновенной конструкцией своего лица. Всякое пластическое построение на экране должно быть сделано на четких, ясных и выразительных пластических комбинациях. Лицо Конрада Вейдта сделано как бы по заказу. Оно сконструировано по всем правилам кинематографической выразительности. Вейдт очаровывает своим лицом, выразительнейшим из лиц больных людей. Кривая улыбка, черные зубы, огромный лоб с дрожащими жилами нервного человека, исключительные для съемки глаза: светлые, стеклянные, почти белые. Все это дает образ умного, но разрушающегося человека.

Образы Нельсона, сомнамбулы из «Калигари», князя из «Индийской гробницы», наконец, Цезаря Борджиа — превосходные образы, созданные как раз в указанном плане. Внутренняя значительность настолько совершенно поддается внешней пластической форме, что в тех моментах указанных картин, в которых Конраду приходится быть сильным и героическим, он достигает своей цели. В динамических картинах, показывающих энергичную борьбу здоровых людей и их победу над темными силами, Вейдт может и должен быть использован, но, конечно, не как образцовый герой. В работе Вейдта много актерского, условного, неприемлемого для кинематографии. Он многое принес от театра, но, по всей вероятности, это объясняется влиянием плохих немецких кинематографистов. На 50 процентов он натурщик, а не актер: он работает, а не представляет.

Его техника близка к технике пионерши натурщицы Асты Ниль-

сен, имя которой для нас так же дорого и значительно, как имена Мэри Пикфорд, Чаплина, режиссера Гриффита и других великих учителей.

Наш быт и американизм

(По поводу статьи Топоркова)

А. Топорков в статье об американской фильме и об американском быте впадает в некоторые заблуждения, и редакция «Киногазеты» совершенно правильно их отметила.

Нельзя указать ни одной картины, выпущенной за последние годы в СССР, которая была бы построена на подражании американцам.

Американизмом теоретически сейчас увлекается преобладающее большинство киноработников; короткометражные сцены, детали, быстрый монтаж — все то, что нами в свое время пропагандировалось как ремесленно выгодное преодоление киноматериала, как оформление его, — все это теперь сделалось лозунгом всех и извращено до нелепости. Практически же выраженных подражаний американцам нет, и ни о каком извращении быта говорить не приходится. Наблюдается обратный результат: психологическим и типично русским картинам придают «американизованную» форму. Пестрые, трудно понимаемые кадры составляются иногда в монтажный винегрет, пересыпаемый наплывами и безграмотными фрагментами. Русскую психологию этим пытаются соединить с американской динамикой. Это невероятно абсурдная и любительская попытка.

Я утверждаю, что психологические и остродраматические проблемы должны быть разрешены современным кинематографом и максимально им использованы. Но динамический фундамент будет служить поддержкой не театральной (фрелихо-максимовской) надстройке, а подлинной кинематографической драме, как индивидуально человеческой, так и социально-массовой, возникшей в движении и разрешающейся в нем.

«Дурной вкус» и ложный классицизм не только в неоправданном увлечении американизмом, он также имеется налицо и в русской «психической» драме, ложной с начала до конца, лгущей одновременно и кинематографии и жизни. Созданный нашим кино быт никогда не был, в своем пластическом выражении, подлинным русским бытом.

Прежде чем начать развивать работу над бытом, необходимо научиться снимать Россию фотографически приемлемо: четко, ясно, определенно — легко воспринимаемо.

В этом плане велась наша работа над «Мистером Вестом». И в лучших местах картина производит впечатление европейской не потому, что кадры европеизированы, а потому, что они очищены от налета кинематографически неприемлемого пластического сора. Привычка же видеть на кадре пестроту и слякоть петушиной ложной России заставляет сразу реагировать на фотогеничный русский кусок, как на европейский.

Прямой путь

(Дискуссионно)

В последнее время стало модным восставать против разработки формальных вопросов кинематографического ремесла. Все главное внимание обращается на сюжетную и, следовательно, на идеологическую часть фильма. В то же время мы слышим единогласные заявления, вернее, вопли о полной несостоятельности содержания кинокартин. Ни одна значительная и по-настоящему большая тема в советской кинематографии не разработана. Не трудно доказать, что преодолеть и создать подобную тему мы, по некоторым причинам, не в состоянии. Внимательное и честное изучение заинтересовавшего нас вопроса приводит к следующему выводу: все неудачи происходят от нашей необъятной ремесленной развязности. Революция поставила перед нами гигантские масштабы и гигантские темы. Разрешить их мы не можем. Мы не умеем справляться с материалом нашего ремесла; не умеем потому, что не желаем учиться; не умеем и, следовательно, не познаем формальную сторону кинематографии. Понятие о больших масштабах и о больших темах не дóлжно ассоциировать с требованием американского размаха производства. Указанные темы требуют только особой виртуозности мастера-постановщика и натурщиков, долженствующих разрешить сложные психологические и драматические задания. Для того чтобы уметь показать подлинно интересных и выразительных людей, организованные передвижения масс, убедительные кадры, наконец, добиться правильного развития сюжета, для этого необходимо з н а т ь и у м е т ь. Знать все свойства и особенности кинематографии; уметь управлять и уметь подчиняться. Познание мастерства и умелое преодоление материала — главнейшие свойства больших мастеров. А только большие мастера создадут подлинный, содержательный советский кинематограф.

Совершенно естественно, что первые шаги детального изучения нашего ремесла сопровождаются некоторым перевесом в сторону формальную. Пугаться этого, а тем паче протестовать не следует. Такой перегиб неизбежен лишь только на первых ученических работах.

С укреплением мастерства окрепнет более, чем когда-либо, сюжетная идеологическая сторона. Элементарная дальновидность ясно указывает: только через познание формы мы сможем создать кинематографическую эпоху. Через совершенство мастерства — путь к разрешению больших сценарных планов. Любители-художники далее скромного подлаживания под современные репертуарные требования не пойдут.

Запад и Америка, всегда блестяще обставляющие кинематографию техникой, естественно, на первых шагах создания кинематографии детально изучили тонкости своего дела. Они научились делать кинематографическую фильму исключительной по выразительности, монтажу, фотогра-

фии и игре натурщиков; научившись строить, они начали разрешать сложные драматические сценарии и достигли в этом исключительного совершенства.

Мы здесь, в СССР, работая должным образом, безусловно, научимся строить подобные по силе выразительности картины на близкие нам темы. Но в последнее время на Западе назрела и уже расцвела грозная опасность, от которой не застрахованы и мы. С момента, когда блестящие западные ремесленники победили и показали совершенную фильму, господа «культурные» люди объявили кинематографию искусством. Индустрия сразу заполнилась толпами бездельников, толкующих о «художественных особенностях кинематографического искусства» и заразивших его страшной болезнью западной современности — эстетизмом. В результате мы не узнали Гриффита — и он демонстрирует вместо великолепной «Нетерпимости» немощную слизь под названием «Америка». «Америка» была показана лишь на одном просмотре, но, чтобы убедиться, не так уж необходимо видеть подобные работы. Достаточно посмотреть американские и немецкие киножурналы и шедшие у нас фильмы «Калигари» и «Раскольников».

Художественная фотография вытесняет фотографию здоровую, нормальную. Появляется съемка не в фокусе. Пресловутые двойные экспозиции употребляются не только для экономии, но и для эстетических целей. Например, кадр обрамляется двумя нарисованными колоннами, постановка которых не требует никаких затрат. Кинематографический кадр, жизненный и реальный по существу, пытаются сделать под старинную гравюру или под интеллигентскую футуристическую живопись. Здоровый кинематограф — ясное зрелище трезвых людей — превращается в фотографию без фокуса или в фотографию кавардака завитушек и треугольников à la Камерный театр. Таким образом, обретенное мастерство через преодоление формы ремесла заболевает страшной болезнью и умирает. Безусловно, этому способствует отсутствие больших тем, которые Запад технически разрешить не в состоянии. Тем нет, и кинематографисты начинают, подобно ленивым людям, эстетически ковырять в собственном носу.

И вот, когда наблюдаешь стойкую работу у нас в СССР людей, пытающихся сделаться киномастерами, дабы в ближайшем будущем создать советский экран, разрешающий и демонстрирующий наши революционные задачи и темы, — становится страшно. И у нас кино почитают за искусство. И у нас к нему тяга «культурников» с интеллигентским представлением о единстве стиля и о художественности. И у нас выпущена «Аэлита», с начала и до конца зараженная дурной болезнью. Достаточно ли твердости и ясности мозгов у молодых мастеров, жаждущих познать кинoремесло честно и по-настоящему, не поддаться увещаниям рассуждающих интеллигентов? Реальный человек, реальная жизнь, в ка-

ких угодно фантастических формах, но непременно реальное является нашим материалом.

Итак, для разрешения поставленных революцией тем необходимо большое мастерство. Ему нужно научиться, и молодежь ему учится. На пути изучения и совершенствования киноремесла стоят люди, наспециализировавшиеся на старом искусстве. Они наши враги. Они приведут к гравюрам, разным стилям и прочим бесфокусным съемкам. Их не надо слушать, а надо учиться ремеслу и просить всех помочь учащимся. Если есть в молодых работах «перегибание палки» в сторону формализма, то не надо забывать, что, во-первых, это временное явление, а, во-вторых, познание ремесла необходимо для разрешения нужных нам сценарных тем. Иначе мы придем к западному тупику. Там начался кинематографический закат, у нас брезжит заря. Мы победим — свет придет с Востока, свет подлинного мастерства, отбросившего эстетизм художественности и научившегося строить коммунистическую фильму будущей мировой кинематографии СССР.

О кинематографическом репертуаре

(Доклад в АРК)

Вопрос о кинематографическом репертуаре является в настоящее время больным вопросом нашего производства. То, что поставлено, и то, что предполагается к постановке самыми различными фирмами, большей частью вызывает ряд возражений. Все недовольны, но, в конце концов, ясно выраженных и единодушных требований к современному кинематографическому репертуару мы еще не слышали.

Безусловно, вопрос о репертуаре может быть разделен на два координарных положения. Первое положение: что надо ставить; и второе: что мы в состоянии поставить.

По условиям нашей необычайной профессиональной и технической немощи в области кинематографа необходимо сначала обратить внимание на второе положение, потому что бесполезно снимать такие картины, которые мы снять не в состоянии.

Поэтому прежде чем наметить репертуарные возможности, размеры ателье, их оборудование, технический персонал, режиссерский состав, состав натурщиков и актеров, определяют возможности производства и его характер. Производственные материалы и производственные силы необходимо мобилизовать, проверить и учесть.

Кинорежиссеры должны определить, уточнить и выяснить методы своей работы. Их планы должны соответствовать имеющемуся в наличии людскому и техническому материалу. Только таким образом наметятся производственные возможности. Выяснив их, необходимо составить производственный план. И вот момент составления плана явится наиболее

важным в определении репертуара, потому что то, что мы в состоянии ставить, должно быть слито с тем, что надо ставить, катастрофа с репертуаром произошла от отсутствия подлинных производственных планов. В этом гибель нашего производства и самая большая и самая серьезная его болезнь. Тот хаос сценариев, который находится в портфеле у каждой фирмы, конечно, никакого отношения к производственному плану не имеет, режиссеры и их методы работы тоже совершенно не учтены, актеры и натурщики не проверены, абсолютно не сорганизованы, их производственные возможности эфемерны, и никакого влияния на образы ролей в репертуаре и на режиссерские возможности не оказывают. Таким образом, техническое оборудование и техническая организация дела большей частью идут в полный разброд с техническими нуждами. Освещение оборудуется и ремонтируется так, как не надо, реквизит не фотогеничен и т. п. В таком производственном хаосе нельзя надеяться выровнить репертуарную линию. Для того чтобы разрешить сложнейший вопрос о том, какие должны быть картины для рабочих и крестьян, необходимо навести элементарный порядок в деле, построенном на современных основах производства, а не на допотопном опыте мелкоторгашеских фирм. Следовательно, как это ни странно звучит, для разрешения репертуарного вопроса необходим точный технический производственный расчет.

Следующим этапом явится проработка литературной линии, то есть репертуара.

Итак, встает чрезвычайно трудная задача — создание того фундамента, на котором можно построить возможность осуществления первой подлинно советской ленты, ленты для рабочего и крестьянина. Способ изготовления и формы этой ленты нельзя разрешить одному человеку и нельзя разрешить сразу. Это должно разрешиться почти стихийно, для этого необходимо всем начать большую работу, но прежде всего работу, организованную по определенному плану. Наметившийся ранее способ работы абсурдно неверен, он покоится на чистой литературе, кинематографическая нагрузка его начисто погубит. Вот почему специалисту-ремесленнику особенно важно разобраться в материале данного положения. Есть простые истины: 1) кинематограф должен быть действенным; 2) материал кинематографа должен быть фотогеничным. Кинематограф — двигающаяся фотография отдельных кадров, смонтированных в динамическое целое. Организованное явление как по пластической форме, так и по двигательному процессу выходит хорошо, неорганизованное — плохо. Хорошая лента хорошо воспитает зрителя. Если мы возьмем великолепно идеологически разработанную ленту и формально ее выполним плохо, то она явится, несмотря на свою идеологическую проработку, лентой контрреволюционной. Такая лента приучит зрителя к беспорядку.

Рассуждая о том, что надо снимать и что надо показывать зрителю. громадное большинство лиц, желая помочь делу, губит его потому,

что не отдает себе отчета в способе кинематографического воздействия, только посредством которого можно добиться желаемого результата. Литературный материал кинематографа распадается на три основные части: 1) картины исторические; 2) картины современные; 3) картины будущего.

Исторические картины на 99 процентов представляют собой антифотогенический материал. По своему характеру он и является подсобным моментом, исторически научным. Мы же ждем от кинематографа современных впечатлений, темпа современной жизни и современного коммунистического быта. Кинематограф должен быть динамичным — это ясная для всех истина. Внешние элементы «дальней истории» несравненно беднее по двигательному материалу, нежели элементы современной жизни. Возьмем для примера хотя бы способы современного передвижения, современное оружие и прочее. Все это дает гораздо больший простор для динамического построения сюжета. Если кинематографический сюжет недейственен, то мы налицо имеем факт неверного учета и пользования кинематографических возможностей — следовательно, имеем дело с материальной растратой. Таким образом, мы можем учитывать исторические картины как учебно-историческое пособие для современного зрителя, но не больше. Мы можем познакомить с историей нашей партии, но подать всю силу коммунистической работы мы можем только в современном репертуаре. Исторические сюжеты недавнего царского прошлого отличаются своей исключительной нефотогеничностью. Ничто не выходит отвратительнее костюма городового или костюма царского офицера. Эти костюмы совершенно не поддаются кинематографированию, и кадры, скомбинированные из них, своим беспорядком, безусловно, оказывают вредное психическое воздействие на зрителей.

Самым интересным для нашего репертуара, конечно, представляется картина современная. Это то, на чем нужно более всего и подробнее остановиться. Совершенно ясно, что современные картины должны убедительно показать мощь нашей революции и звучать трубным звуком во славу грядущей победы пролетариата. Я особо настойчиво упираю на форму моего определения, потому что те большие обязательства, которые на нас накладывает современный репертуар, делают выполнение его на некоторое время почти невозможным. Мы должны показать возрождение нашей страны, мы должны показать организованную работу пролетариата, мы должны показать новый советский быт. В отличие от хроники художественная кинематография должна не протокольно продемонстрировать существующее — она должна насытить его могущественным пролетарским духом, звучание которого должно раздаваться по всему миру.

Все остальные попытки показывать индивидуальные драмы с гарниром из изнасилования белогвардейскими офицерами пролетарских девушек — не что иное, как отрыжка контрреволюционной старой психоло-

гической кинематографии. Все, что в этом отношении проделывается, это более чем недопустимо на нашем экране. Не стоит обращать внимание на будто бы советскую форму. Форма современных картин совершенно не советская. Это должно быть ясно каждому.

Теперь представьте себе, что мы начнем разрешать большие задачи, которые я определил тем торжественным лозунгом. Постараюсь иллюстрировать частным примером. Сделанную нами постановку «Приключения мистера Веста» естественно и необходимо было завершить демонстрацией возрождения нашей страны и производства, показом нашей культурной и идеологической мощи, ибо без этого картина не вполне выполнила бы предназначенную ей работу. Но прежде чем показать это, мы сейчас же столкнулись с полнейшим хаосом и немощью наших производственных организаций, причем главным препятствием оказалась финансовая немощь, которую преодолеть в данное время невозможно.

Предположим, нам необходимо показать возрождение и расцвет железнодорожной промышленности. Мы должны прибегнуть или к сравнительному методу хроники, который будет звучать протяжно и убедит очень мало, или же показать полное звучание железнодорожной мощи. Для этого нам нужны сплетения сотен путей, огромные первоклассные паровозы, детали их — в движении.

То, что имеется в действительности, очень хорошо, но, во-первых, мы стремимся к лучшему, во-вторых, имеющегося совершенно недостаточно для кинематографии.

Представьте себе, что нам нужно выпустить плакат, призывающий к восстановлению транспорта. Разве мы закажем художнику протокольное изображение паровоза? Нет. Мы закажем ему паровоз, изображение которого будет нас впечатлять исключительной мощью, превышающей настоящую его мощность. Иначе зачем же нужно искусство? В других случаях оно бесполезно!

Для того чтобы показать на кинематографе улицу, ее нужно показать политой, с блестящей ровной дорогой, наполненную автомобилями в прекрасном состоянии. То же самое должно быть с заводами, со школой и т. д. Деревня, хотя бы электрифицированная, производит самое убогое впечатление, потому что организованность электрического оборудования, фотогеничного по существу, подчеркивает нефотогеничность и хаос всего окружающего. Книги и вывески избы-читальни не дадут впечатляющего кадра. Если мы оперируем с массами, то масса должна быть не кучкой, а тысячами человек, организованно передвигающимися в пространстве. Все это мы сможем сделать только через несколько лет, когда окрепнет наша организация, увеличатся материальные средства и окрепнут наши ремесленные познания. Для данного времени существует единственный революционный выход из создавшегося положения — подготовлять почву для подлинной советской ленты, созданной из указанных эле-

ментов. Работа в этом направлении является нашей первостепеннейшей задачей.

Когда пытаются строить современную советскую ленту, то всегда пользуют нефотогеничный бытовой материал. Это происходит оттого, что работа ведется спецами по инерции от старой кинематографии, а идеологи извне не учитывают кинематографической природы. В настоящее время мы переживаем переходный период, который уже обладает элементами грядущего быта и в то же время изобилует моментами ненужными и устарелыми, которые необходимо изжить и уже ни в коем случае не показывать на экране. Обратите внимание, как снимается работа Красной Армии. Казалось бы, что может из себя представлять более четкий, более кинематографический материал? Результат большей частью чрезвычайно неубедительный, потому что подход наших режиссеров к съемке абсолютно неверен, это подход от старого неорганизованного способа работы. В то же время те элементы быта, которые более всего излюблены постановщиками, уже окончательно не представляют из себя фотогенический материал, а в советском отношении являются неважными, потому что являются моментами только переходными. Полуразвалившаяся крестьянская хата, скверный извозчик, старинные домики, церковки, расхлябанные пейзажики, неудобные и ненужные костюмы считаются бытовым изображением современной России. Это в корне неверно, это контрреволюционно, потому что по формальной сущности то же самое, что передвижнические картинки Богданова-Бельского, имевшие такой богатый сбыт во дворце Николая II.

На днях на открытой сцене «Аквариума» пришлось слышать интеллигентские песенки à la Вертинский от изломанного Пьеро, с неясно определенным полом. После этого номера невольно задавался вопрос возмущения: кому это нужно и была ли революция? Чудовищное безобразие красивого Пьеро, поющего о «фотографии бледной гимназисточки», для всех очевидно (вероятно, кроме МОНО, допускающего подобный номер). Если же сравнить выступление артиста с современными советскими картинами, то эта работа представляется нам более честной. Выходит человек, проспавший шесть лет, и поет ненужные гниющие вещи. А вот на кино, кажется, не спали, и когда начинают строить новую советскую ленту, берут все самое неубедительное из нового быта, все еще неорганизованное, неяспое, пластически невыраженное и удивляются, почему выходит отвратительно, несмотря на видимую правильную литературно-идеологическую проработку.

Настоящий переходный быт необычайно урезает динамические возможности построения сценария. Индивидуальные драмы нам уже не нужны, в то же время кинематографически организованных масс мы не имеем. Следовательно, необходимо пытаться на фоне работы масс давать временно индивидуальную работу, в то же время лишенную индивиду-

альности и выражающую то, что мы не в силах показать массовой работой, кроме того, те сценарные препятствия, без которых невозможно построить кинематографическое действие, представляются в настоящее время чрезвычайно ограниченными...

Необходимо очень внимательно подойти к задаче съемки картин ближайшего выпуска.

Лучше избегать ярко выраженных бытовых форм, строить все более фантастически в формах кинноромана. Это даст наличие максимума действия, придаст кинематографическую форму, убедительность которой необходимо правильно использовать.

Пусть работают организованные люди, люди, умеющие стоять за себя, умеющие преодолевать возникающие перед ними препятствия. Это гораздо ближе к новому быту. Правильно двигающийся человек, быстро ориентирующийся, смелый и энергичный, большему научит и о большем скажет, чем вид убогой избушки, использованной под избу-читальню. Образ энергичных, действенных людей, скорее, заставит поместить читальню не в избе, а в хорошем, новом доме, построенном новыми людьми на старом месте. Указанное положение заставляет, в частности наш коллектив, особо внимательно относиться к той работе, которую мы проделываем над «Лучом смерти». В этой картине все роли сводятся к показу работы энергичных людей, до конца разрушающих препятствия, мешающие правильному ходу вещей. И вся эта работа является выражением воли той рабочей массы, которая и есть главный герой картины. В то же время мы совершенно смело отрешаемся от мелких бытовых специфических наших черточек, потому что суть не в них. Главное не плохие башмаки рабочего и не скверная куртка, а его энергия и его работа. А неудобную обувь, неудобную одежду, неудобное жилище мы обязаны сменить на самое лучшее. В этом наш революционный долг. Пользовать эти еще не замененные предметы и обстановку нашего быта недопустимо, новая энергия должна быть заключена в современную форму. Вот как надо работать, что необходимо учесть при выяснении болезней нашего репертуара. Организованный быт и постепенный подход к нему — важнейшая наша задача. Конечно, сразу разрешить ее трудно. Но надо не забывать, что подлинно советская фильма будет только через несколько лет, когда мы окрепнем материально и технически и когда окончательно забудутся мелкоторгашеские приемы хаотического управления нашими производствами. Пока же разными способами давайте пробовать добиваться создавать организованные пластически-фотогенические формы на советском экране. В заключение должен сказать, что нельзя слишком резко осуждать работу наших производственных органов, компромиссы необходимы, ибо критика имеющихся картин, на первый взгляд правильная, не до конца права. Необходимо учитывать, что важен коммерческий расход производства. Те компромиссы, которые делаются из-за облегче-

ния финансовых возможностей фирмы, более чем допустимы. Ведь мы нашли же возможным воспользоваться нэпом. Это деловой выход реальных и практических людей. Но во всем, даже в кинематографических постановках, необходимо гнуть единственно правильную линию — создания организованных форм нашего быта и фотогеничного кинематографа, ибо без него не будет мировой советской ленты, устарелое же смакование наших ложнобытовых черточек хуже «вертинщины». Это надо бросить, товарищи!

Цирк — кино — театр

Театр и кинематография последних лет пережили увлечение цирком. В спектакли вводятся элементы акробатики, силовые акты, клоунада и т. д. На экране мы видим детективные картины, насыщенные сложными трюками определенно циркового характера и комедии с эксцентриками вроде Чаплина. Левые режиссеры в постановках последних лет наглядно продемонстрировали нам, насколько цирк неотъемлемо внес свою культуру в современное зрелище.

Действительно, связь цирка с современными видами зрелищ существует и необходима. Больше всего она наблюдается в кинематографии. И конечно, эта связь выражается не во внешнем сходстве, не в наличии трюковой и акробатической работы.

Увлечение цирком, происходящее на театре, носит исключительно внешний характер; театральная и цирковая дисциплины на самом деле имеют глубокое различие. То, что приносится на сцену из цирка, должно быть театрализовано, должно быть оформлено в планах театральной культуры. Воспитание актера, учет его данных, его использование, наконец, его отношение к работе различны в цирковой и театральной атмосфере. Старые внешние формы тягучих представлений оживляются номерами, заимствованными с арены. Здесь главным образом мы имеем дело с копией и подражанием.

Кинематография по существу более родственна цирку и находится с ним в органической связи. Трюковые фильмы с большим количеством цирковых элементов не являются показателем этой связи. Если мы будем проводить параллель между работой в цирке и на кино не над трюковыми картинами, а над картинами спокойными, построенными на простом движении, то мы все равно констатируем общность дисциплин указанных зрелищ.

Родство лежит не во внешних признаках, не во внешнем сходстве, а в системе обработки человеческого материала и в его методах работы над собой.

Для кинематографического натурщика нужно быть всегда достаточно вытренированным, рассчитывать точно каждое свое движение,

умело пользовать природный материал, умело распоряжаться своими данными.

В цирке человек «продает товар налицо», он показывает лучшее, что умеет делать, а это умение определяется его природными физическими способностями. Совершенство данной личности в плане преодоления физической и механической задач является главной целью и смыслом тренировки циркового артиста. Самосовершенствование и развитие природных способностей необходимо для получения нужного результата.

То же самое и в кинематографии.

На театре же важнее другое. Там актер перевоплощается, там актер занят разрешением сценического образа. Он никогда не бывает самим собой. Его личность важна постольку, поскольку без нее невозможно дать тот или иной тип, дать тот или иной образ.

На театре *играют, изображают* и *представляют*.

На арене и на экране *работают*: преодолевают ряд физических и механических препятствий.

Чем более подготовлен человек, чем более усовершенствованы его природные данные, тем ему легче преодолеть препятствие. Чем виртуознее он научится управлять собой, тем лучше он разрешит задачи, тем большего успеха он добьется.

Цирковой номер построен на расчете мускульной работы — ошибки недопустимы. «Номера» кинонатурщиков построены на том же самом. Каждое движение мускулов лица и всего тела должно быть рассчитано во времени и пространстве. Характерные особенности данного материала должны быть учтены, развиты и хорошо поданы. Ошибка приведет к катастрофе, к отсутствию нужного результата так же, как и в цирке.

Подобная работа требует исключительно долгой и упорной тренировки. Репертуар и диапазон подобных артистов не может быть широким, поэтому цирк не строится на определенной труппе. Там происходит периодическая смена программ, номеров и актеров.

Цирковой актер не ограничен местом работы. Он кочует по всему миру. Кинематографическая лента также демонстрируется по всему миру, и возможность такой широкой работы получается оттого, что отдельные «номера» есть показатели точнейшего расчета и сложнейшей работы человека над собой.

Театр никогда не сможет дать подобную технику, потому что его масштаб провинциален, он почти не выезжает из своих стен и демонстрируется ограниченному количеству зрителей.

Очень жаль, что работники цирка и кинематографии так мало между собою связаны. Они могли бы почерпнуть многое друг у друга для своего развития, и нет большего зла, которое приносится этому объединению, как приглашение цирковых актеров на выполнение в кинолентах трюков, которых не смогут осилить актеры кинематографические. В на-

стоящей кинематографии таких актеров нет, а есть натурщики, умеющие все делать. Они могут идти с циркачами рука об руку, как добрые товарищи, помогая друг другу в преодолении препятствий, стоящих на общем пути достижения высочайшей техники и физического усовершенствования личности.

Художник в кино

Если спросить у киноработников: чья работа самая важная в картине, то девяносто процентов актеров ответят — «актерская», режиссеры заявят — «режиссерская», операторы скажут — «операторская».

Если пишется статья о художнике в кино, она, очевидно, должна говорить о том, что его работа есть главнейшее в создании киноленты, и аргументация должна быть развернута приблизительно так.

Прошло время, когда в кадре — четырехугольнике экрана, на котором демонстрируется картина, можно было показывать хаос и неразбериху. Случайная комбинация пятен, линий, плоскостей, человеческих фигур, безусловно, неприемлемы. У зрителя заболит голова от хаоса, он ничего путного не воспримет с экрана и останется чрезвычайно недоволен картиной.

Конечно, только художник может направить все расположенное перед съемочным аппаратом в настоящее «ласкающее глаз» русло. Если профессионал или человек, хорошо знающий демонстрацию, серьезно подумает над изложенным только что рассуждением, он легко убедится в несправедливости и нелепости последнего вывода.

Дело обстоит иначе.

Кадр состоит из трех основных слагаемых: 1) среды или фона для действия натурщика, так называемой декорации; 2) из работы натурщика — его расположения на плоскости экрана; 3) из освещения среды работы натурщика, равно как и его самого. Причем свет не только освещает, без чего невозможна самая фотография, но и определяет форму всего освещаемого.

Поскольку главным в большинстве картин является работа человека. постольку самое важное эту работу распределить и осветить на экране так, чтобы перед зрителем все время проходили строго организованные кадры — отдельные моменты картины.

Натурщик является основной композиционной единицей кадра, свет его выявляет, вот почему немыслима самостоятельная работа натурщика (старокинематографическая, театральная), вот почему неограничима руководящая власть режиссера и только режиссер в непосредственной и органически связанной работе с оператором организует кадр, имея материалом фон или среду, тело натурщика и свет, играющий важную роль.

Режиссер управляет натурщиком, оператор обрабатывает его светом, декорация — то, на чем все это распределяется. Декорация — конструктивное звено кадра, декорация — материал для композиции.

Таким образом, работа художника лишается основного свойства, приписанного ей первоначальной аргументацией: художнику нечего организовывать, он дает материал для чужой организационной работы, его ремесло в кинематографии подсобное.

Представим себе, что художник рассчитал декорацию для нескольких точек ее фиксирования съемкой и допустил и оператора и режиссера все это заснять.

Немедленно он убедился, что все его «художнические» планы нарушены: люди работают отдельно от декорации, количество перестановок аппарата неимоверно увеличилось. Может быть, художник должен был учесть все перестановки аппарата, каждый поворот глаз, лиц и тел натурщиков, все их движения в каждом моменте работы, всю их «игру» — весьма вероятно, должен. Но почему же в таком случае, если он все это может сделать, ему не рассказать свои соображения натурщикам и оператору, почему ему не поставить сцену, переменив свое название на другое: режиссер?

То, что не будет учтено в конструкции кадра, нарушит его правильную работу, и власть в кадре не у художника.

Думаю, что теперь должно быть ясно, что работа художника носит исключительно подсобный характер, кроме тех случаев, когда «режиссер» бессилен организовать кадр, то есть когда он не режиссер, а печальное и частое недоразумение. Задача художника — создать ту обстановку, которая бы легко компоновалась и конструировалась с работой натурщика и света. Декорация должна быть удобным композиционным звеном, дающим возможность получения наивыгоднейших построений кадра, и в этом, дорежиссерском, периоде работы — назначение художника в кино. Поскольку декорация строится из различных материалов, нуждающихся в соответствующей обработке столярами, плотниками, малярами и прочее, постольку одна из главнейших задач художника — наблюдение над лучшим выполнением обработки материалов кинопостроек. Об этом в другой раз.

Надо опомниться

Поистине тяжелую пору переживает наш кинематограф.

Это пора, в которой неумелое руководство кинопромышленностью не отличает слабого ученичества, халтуры и развязности от настоящего, может быть, робкого, но крепкого и хорошего рабочего подхода. И если бы больше здравого смысла, если бы больше правильной оценки, твердой организации, наше дело было бы необходимым и могущественным делом.

В свое время отстаивался технический подход к нашему ремеслу, отстаивался сознательно и разумно, так как совершенно ясно, что только крепкая техническая проработка киновещи, проработка ответственная может передать значительное сценарное задание. И если пытаются люди работать в этом плане, работать сознательно, их быстро начинают травить, их стирают с лица производства. Исключительно удачные достижения («Потемкин», например) ведут не к немедленному продолжению работы, а к четырехмесячному отпуску.

Кто же это делает?

Да те, кто не желает учиться, те, кто надеется на свою гениальность, на свою развязность.

Разве недостаточно написать десяток безответственных кинорецензий и статей, чтобы быть приглашенным режиссером (для приличия, «сопостановщиком») на любую солидную фабрику?

Разве недостаточно быть бездарным, чтобы одну за другой снимать никуда не годные картины?

Упущено важное обстоятельство — учет качества товара, забыто про хорошую добросовестную работу: добиваясь только нужного содержания, мы не добьемся, в сущности, ничего.

Начали создавать штампы, начался трафаретный подход ко всему. Поп, как поп, с бородой, белогвардейский офицер — насильник, фашист — толстый кретин, женщина хорошенькая — и, как правило, бездарная.

Всякая индивидуальность, всякий отход от ложного штампа постепенно умерщвляется.

Иногда травля не окончательно съедает хорошего работника. Ему тогда удается «пóтом и кровью» сделать то, что позволят. Товара еще не получается, но вещь все-таки выходит, потому что подошли к ней честно. И мы восхищаемся, восхищаемся тем, что не окончательно неспособные кое-как научились работать, забывая, что мы уж давно бы могли производить товар первоклассный.

Ясность высказанной мысли, ощущение ее гнетущести чрезвычайно остро чувствуется при поездке в другие города, на других кинопроизводствах, окинутых свежим взглядом.

Рассказы о художественной ретивости производителей картины переходят все грани необычайного.

На съемку с трудом и стенаниями привозят живые мощи — слабую старушку, долженствующую сыграть на рояле тот вальс, который она помнит с детства, и под эту «чарующую музыку» скверные киноактеры скверно танцуют вальс в постановке «современнейшего исторического киноспециалиста».

А срытые деревья с большой площади огромного города, перестроенные трубы на историческом здании и съемка пятитысячной толпы в отвратительнейшую погоду — разве это не вразумительно?!

Для маловажной исторической роли некой женщины не находят исполнителей в СССР и собираются выписывать ее внучку, проживающую где-то за границей.

Масштаб — американский. Но что мы увидим на экране? Как все это будет сделано? Не знаю и ручаться ни за что не могу, но знаю, что съемки будут происходить волей оператора и актера, без надлежащего руководства и без проработки всех движений, мизансцен и других «маловажных» вещей.

Неужели у нас, в нашем важном деле, развивающемся в столь суровое время, не может найтись достаточных патриотов ремесла и руководства им, чтобы действительно твердая воля направила кинематографию на путь поистине революционных созидательных побед?

Есть хорошие работники, есть великолепные специалисты. И знайте, что их желание работать и их любовь к делу — единственный залог наших побед.

Всякий ищущий, всякий ответственно подходящий к работе, не жулик и не арап, он сделает свое дело, и дело его даст живейшие и необходимейшие результаты.

Сколько тяжелого труда, кропотливых изысканий, сколько упора положено многими на наше ремесло. И... сколько покладистых бездарностей работает вместо них.

Берегите людей, знающих то, что они могут и хотят сделать, и не верьте благополучно приспособившимся — тогда всем будет легче идти к той цели, которая нас всех держит у киноремесла и которую без подлинной техники достичь нельзя.

Путь тяжел, утяжелять его нелепо. Тем более что есть единичные победы — хотя бы выпускаемая превосходная работа молодой ленинградской группы «фэксов» «Чертово колесо» («Моряк с «Авроры»).

Об этой постановке я буду писать в ближайшее время. Работа вышла действительно хорошей и не могла не выйти, но дали ее делать, вероятно, *чудом*. Молодые, скромные, верующие в свои знания и правоту, без попа с бородой, толстого фашиста, хорошенькой актрисы и художественной красоты, — разве они могли *просто* получить работу?

Почему я не работаю

Меня беспрерывно засыпают вопросами о причинах, не дающих мне возможности работать в качестве кинематографического режиссера. Наконец я решаюсь воспользоваться предложением редакции «Кино» и дать посильные объяснения тому, что происходит со мной на производстве и как все это мною самим определяется.

Воздержание длится шестнадцать месяцев и началось с того времени, как мною был закончен «Луч смерти» — картина, являющаяся для

меня попыткой утверждения в советской кинематографии подлинной техники и мастерства.

Вообще я считаю необходимым в нашем ремесле точно знать, что человек хочет и может делать.

Учитываю возможность производственных побед без использования единой организованной и сплоченной группы.

Поэтому предполагаю дальнейшую свою работу развивать на основах достижения максимального киномастерства, при условии использования руководимого мною коллектива работников.

Сценарные темы, послужившие материалом для производственных опытов над «Мистером Вестом» и «Лучом смерти», безусловно, неудовлетворительны, но совершенно незаслуженна та идеологическая травля, которая была поднята вокруг последней картины.

Нельзя забывать, что все до сих пор сделанное нашей группой должно было расцениваться только как прейскурант советской кинотехники — нашего ремесленного умения, а не как законченные фильмы. В свое время об этом предупреждались публика, критика и кинофабрики. Мне же было необходимо суметь дать заснятым «прейскурантам» такую форму, которая бы обеспечила им безусловную прокатно-безубыточную стоимость, что и удалось сделать.

Для того чтобы показать самое необходимое в этих картинах, не нужен был умный сюжет, а нужен был американизм для доказательства высокого состояния нашей техники (в организованных руках) сравнительно с самыми техническими американцами.

Приходится сожалеть, что потребность в советской кинокультуре и в хороших работниках еще чрезвычайно мало ощущается.

Но это ничего, это происходит от незнания и глубочайшего непонимания дела и со временем пройдет; вот почему никто из сознательных ремесленников не имеет права обижаться на то, что критика, покрыв «Луч смерти» за идеологию, не учла моей задачи и тех единственных форм, в которых она могла быть осуществленной.

Я обещал доказать, что мы со слабыми техническими средствами можем сделать дешево и по-европейски виртуозно картину, и свое обещание выполнил.

Условия же для выполнения задания были настолько тяжелы, что тематическая сторона работы могла быть даже неудовлетворительной,— в этом было мое неотъемлемое право человека, решающего большую, важную, но еще не решенную задачу.

После «Луча» необходимо демонстрировать работу над психологическими, глубоко драматическими киновещами.

Дешевизна производства и сильная, убедительная внутренняя работа кинонатурщика — вот те проблемы, которые следует теперь же разрешить.

С этого момента и начинается та борьба с администраторами и руководителями кинопредприятий, которая еще не позволяет мне приступить к попытке постановки камерных драматических картин.

Привычка к негибкости работников перепугала, вероятно, кинофабрики, и для того, чтобы застраховать Кулешова от увлечения американизмом, ему предлагают для работы самых почтенных, самых театральных, а следовательно, негодных киноактеров и сотрудников.

В мраке и нищете пять голодных лет строилась и росла моя киногруппа, выросла, возмужала и имеет право на работу.

Создание же самой этой группы вызвано не блажью, а продиктовано невозможностью разрешать новые проблемы с неподготовленными для их решения и совместной работы людьми. Поэтому ни одной новой работы я не смогу сделать без своего коллектива натурщиков и помощников и без права моего выбора из них лучших для меня как для режиссера.

Иначе все задуманное будет невыполнимым — ни мне, ни кинематографии этого не надо.

Отрешение от установленного метода преодоления кинотехники приведет к халтуре, но зачем она нам, ее и так много.

Только потеряв разум или пойдя на бесчестность, я соглашусь работать без права сотрудничества с каждым из нашего коллектива и по нашему справедливому подбору.

Иначе не может быть, да я и не имею права поступить иначе.

Работа рук

Кинонатурщик — такой человек, который умеет всем своим телом: лицом, руками, корпусом, ногами — выполнить любое задание постановщика. Постановщик дает те или иные выразительные комбинации для работы натурщика, оператор помогает наиболее ярко выявить их пластическую форму. И так организованно, планомерно, гармонично должна протекать работа над каждой киносценой.

В прежней нашей кинематографии — дореволюционной — об этом даже не думали. Теперь не только об этом думают, но и пытаются понемногу провести в работу, в экранную жизнь.

Естественно, что руки и ноги наиболее привлекают внимание натурщиков и режиссеров, наиболее занимают, интересуют их, так как эти части тела, как самые выразительные, характерно подчеркивают и сценарный тип и его психологическую сущность.

Разработку у нас этого важного вопроса тормозило наше массовое, национальное неумение управлять ногами и руками даже в быту.

Проследите за собой, проследите за товарищами и знакомыми.

Мы не знаем, входя в комнату, что делать с руками: мы нагружаем их невыразительной, бесцельной работой. Сидим нога на ногу, или развалившись, или положив руку на спинку стула. Карманы наших брюк всегда заняты сконфузившимися руками, если только мы их не потираем ладонями одну о другую, или не складываем на груди, или не устраиваем поудобнее за спиной.

Стоять с правильным расположением тяжести тела на ногах, просто держать руки опущенными, сидеть нормально, без ног загогулиной и не вразвалку — большинство из нас органически не может.

Культура владения телом утеряна — все сочленения или распущены, или работают зря — выдают нас, а не управляются сознательно.

В то же время мы знаем, что руки выражают буквально все: происхождение, характер, здоровье, профессию, отношение человека к явлениям; ноги — почти то же самое.

Лицо, по существу, все выражает значительно скупее и бледнее: у него слишком узкий диапазон работы, слишком мало выражающих комбинаций.

На кинематографе первые разрешили проблему рук американцы: прежде всего, в их картинах человек не страдает «недержанием рук и ног», он начал их пользовать экономно и рационально.

В области психологической работы сочленений изобретателем на кино является Д. Гриффит, сделавший громадные достижения в этой области, причем нет никакого сомнения, что основой для работы Гриффита послужили изыскания Дельсарта и его главного ученика и популяризатора, француза Жироде.

Вся та поразительная работа рук, которую мы видели главным образом у заокеанских киноактрис, есть результат школы Гриффита. Вспомните современную часть «Нетерпимости», «Водопад жизни», «Сломанную лилию», и вы поймете, какого совершенства достиг этот гениальный режиссер в постановке работы рук натурщиков.

У нас в СССР над этим вопросом первые работы начались в Государственной школе кинематографии (при Всероссийском фотокиноуправлении). Огромные заслуги и колоссальный процент инициативы в области изысканий принадлежат бывшему ректору ГИКа В. С. Ильину. Этот теоретик и исследователь кинематографического движения достиг больших результатов в указанной области. Главное — наметилась система работы, и постановка натурщикам движения перестала быть основанной на магии и вдохновении и начала научно организовываться. К несчастью, в настоящее время формальная работа, создающая подлинную кинокультуру, отодвинута у нас на последнее место.

В этом допущена крупная ошибка — борясь исключительно за большое содержание, мы большей частью не в состоянии его выразить,

так как не умеем владеть формой, плохо справляемся с кинотехникой. Поэтому то, что было сделано в указанной области Школой кинематографии, мало проведено в жизнь.

Но работа начата и развита. Кинематографическая культура страны должна быть и будет — следовательно, все наши достижения увидят свет. Потребность к тщательной проработке тела, в которой заключается отличие подлинной кинематографии от «российской» театральщины, уже отчасти наблюдается во всех свежих, молодых советских кинокартинах: «Броненосец «Потемкин», «Бухта смерти» и великолепном технически «Чертовом колесе» («Моряк с «Авроры»).

Воля. Упорство. Глаз

Наша кинематография богата возможностями и бедна квалифицированными работниками. Мы хотим многого, очень многого, а сделать часто не в состоянии: некому.

Вот почему появление на кино хорошего работника должно чрезвычайно радовать, в особенности в условиях нашего дня.

Наше ремесло требует продуманной, четкой, ответственной работы, но, к сожалению, эти элементарные производственные требования к работникам так редко и так невнятно предъявляются. Далеко не безразличны характеры миросозерцаний и художественных оформлений вообще способных людей, способных постановщиков. Есть наши люди, свои работники, понимающие современную жизнь, чувствующие ее темп и значение, и есть чужие люди, хотя и работающие в плане сегодняшнего дня, но работающие в нем «по старинке» — по-передвижническому.

Таковы «хлебные режиссеры», по определению прокатчиков, и ничего нет вреднее для советской кинематографической культуры, как их работа. Все, что делается по-свежему, все, что делается с желанием добросовестно выполнить задание, является работой сегодняшнего дня; а всякая халтура, даже превозносимая «критикой» за «художественность» и стоящая сотни тысяч, является работой прошлого, ушедшим днем.

Вот почему я пишу об Эйзенштейне — режиссере, безусловно, могущем выработаться в значительнейшего борца за кинематографическую культуру, необходимую современности.

Успех картин «Стачка» и «Броненосец «Потемкин» сразу дал молодому режиссеру заслуженную популярность советского постановщика. Но не следует забывать, что этот успех был несколько казенным успехом и ни в одной статье, ни в одном разборе картины не было применено критики, ремесленно и по существу разбирающей произведения Эйзенштейна.

Почти все захлебывались от восторга, торжествовали и неудержимо радовались новой эре нашей кинематографии, и думается, что пе-

риод такого приема «Стачки» и «Броненосца» должен быть сменен серьезным разбором постановок и учетом дальнейших возможностей режиссера. Не претендуя на исчерпывающие оценки этих картин, хочется попытаться отметить то, что наиболее характерно и резко бросается в глаза при их восприятии.

Начнем со «Стачки» — первой работы и первой победы в нашей кинематографической и общественной прессе.

В этой агиткартине впервые по-настоящему, без оперной фальши, без наклеенных усов и бород, без «чайных полотенцев в русском стиле» был показан наш быт, взятый почти кинематографически, почти правдиво. После всего того, что преподносилось нам на экране, достижение это всех поразило.

Стоит вспомнить любую картину, даже из показываемых теперь, оценить ее по-серьезному, как станет ясной вся ложь, все оперно-театральное безобразие «творчества» наших кинопостановщиков.

Эйзенштейн почти первый в агиткартинах вывел людей из бутафорских павильонов и показал вещи лучше выдуманных и плохо сконструированных. Вещи и сооружения настоящие — заводы, паровозы, краны, поселок и т. д.

Почти никому из других режиссеров не приходило в голову в таком количестве пользоваться подобным материалом, и в этом была главная кинематографическая победа Эйзенштейна.

Он режиссер кадра — вкусного и выразительного, менее — монтажа и человеческого движения; эйзенштейновские кадры всегда сильнее остального, они главным образом создают успех его вещей. Достаточно вспомнить поливание водой в «Стачке», бесконечное смакование этих фотогеничных кусков для того, чтобы окончательно убедиться в хорошем «глазе» постановщика, в его особой любви к пластическому оформлению кадра.

Монтаж «Стачки» значительно слабее. В нем есть пересол, есть неприведенное в систему увлечение быстротой смен. Слишком уж все намельчено, есть места бессвязные, а главное, часто отсутствует единая линия движения в сопоставлении кусков и единая линия сюжета. Например, в самой слабой, в последней части расстрела. Ассоциативный монтаж — бойня и параллельная резня рабочих — вряд ли имеет право на применение в той форме, в которой он был применен.

Этот кадр бойни, не подготовленный второй параллельной линией действия, незакончен.

В «Броненосце «Потемкин» примером грамотного применения ассоциации является кадр с пенсне судового врача, повисшим на канате. Правда, в этом случае линия действия едина, но и при параллельных построениях должна быть соблюдена та же твердая логическая связь в применении ассоциаций.

Не стоит особо говорить о бочках — местожительстве шпаны — и эксцентрично повешенных кошках — после театра, после «Мудреца» театральному режиссеру простительно быть не насквозь кинематографичным, тем более, что вещь целиком одна из лучших на нашем экране. «Броненосец «Потемкин» — картина, несомненно, большего значения, большего удельного веса, нежели «Стачка». Главное в этой картине то, что она убедительна и охвачена постановщиком вся, как целая, законченная вещь.

Поэтому она захватывает, даже недопустимый кинематографически раскрашенный флаг большинством принимается, и принимается не только как символ, но и неожиданностью наличия раскраски. Вообще же раскрашивать кадры не стоит, ибо так недалеко дойти до «оживления» крови или пламени свечи. Следует проследить те успехи, которые сделаны в сравнении со «Стачкой».

Во-первых, необходимо констатировать повышение качества монтажа. Наряду с монтажом плохим — конец первой части: матрос, моющий тарелку, поворачивает ее не в соответствии с головой, и тому подобные места — есть такие убедительные монтажные куски, как бомбардировка одесского театра с встревоженными львами. Театральности — повешенных кошек и бочек из «Стачки» — нет, движение толпы и актеров лучше и цельнее.

Вообще же Эйзенштейну в дальнейших его работах необходимо приналечь на актерскую часть и на массовые сцены, так как они не всегда построены, а если и построены, то не всегда грамотно. Вот основное по технической части, что должно быть разобрано при оценке работ Эйзенштейна.

Основой его удачного творчества, основой, вызывающей особое уважение, является большая производственная воля, напор и умение выбрать значительную, работающую за себя тему.

Так не умеют делать другие.

За небольшой срок Эйзенштейн удачно вырос в мастера, вырос хорошо, так как помимо таланта он обладает волей, упорством и острым глазом.

«Вест» — «Луч» — «По закону»

Советское кинопроизводство имеет ряд побед, рекламу, достаточно самодовольных отзывов и восторженного шума.

И правда, победы есть, мы сделались более кинематографичны, более опытны и вполне овладеваем техникой кноремесла.

Конечно, победа техники неравномерно должна быть распределена между производственниками, но наиболее передовая часть их достигла очень многого.

Помимо восторженного захлебывания нашими общими успехами необходимо подвести итоги пройденному пути, разобраться в том, что действительно достигнуто и что наряду с достижениями забыто, не изучено, не оформлено.

Ремесленник, знающий, что он делает, чего добивается, не может не отражать в своих работах современное ему техническое состояние производства, и поэтому я позволяю себе проследить работы нашего коллектива со стороны их влияния на советское кинопроизводство, а также отметить и те моменты преемственности, каковые в них наблюдались.

Вначале на фабриках был хаос, вначале была беспомощность — только любительство, только халтура. Поэтому нам было ясно, что необходимо изучить свойства и особенности кинематографии, воспитать специального актера-натурщика, найти формы движения в кадре и формы монтажа — композиции соединения отдельных кадров в целую вещь — кинопроизведение.

Пройдя тренировочный период, школьную и экспериментальную работу, мы решились пойти на производство, и «Приключения мистера Веста в стране большевиков» была первой фильмой, сделанной по-новому, с чистым кинематографическим подходом.

Она не только показала, что мы в состоянии делать товар, похожий на заграничный, но, главное, потребовала после себя остроты и сметки кинематографического взгляда, грамотного монтажа, тщательной проработки действия и движения натурщиков.

«Красные дьяволята» Перестиани дали параллельный толчок нашему производству в направлении пафоса бытового и революционного.

Дальнейшие наши работы, естественно, должны были быть максимально развернуты в плане технических завоеваний и, главное, в укреплении их.

Громоздкий, необычайно сложный «Луч смерти» явился таким добросовестным прейскурантом кинотоваров и появился из-за знания того, что работа над сюжетной вещью, чтобы ее сделать достаточно добросовестно, казалась преждевременной. Вначале необходимо укрепить заложенный фундамент и дать материал для параллельных и дальнейших постановок.

Действительно, многообразие продемонстрированного в этой фильме материала показало товар многих американских картин, которых хватило бы на добрую дюжину детективов, впервые у нас сорганизованные и рассчитанные массовки.

Техника — монтаж, выразительность кадров, общая кинематографичность стали прочно на ноги в советском кино.

Таким образом, создался первый этап в совершенствовании нашего кинооформления. Вместе с тем забылась постепенно работа с че-

ловеком как таковым. Массовки, наконец, общий киноколорит постановок, самоцельный кадр отодвинули работу натурщика, построенную на демонстрации свойств человека, проявления человеческой личности, реального показа жизни без пафоса, не исключительных коллективных событий, а событий личных. У толпы своя психология и свои поступки, у отдельного класса свойства иные, чем у толпы, а человек, взятый из разных слоев современного общества, выражает свою психологию при индивидуальных случаях в совершенно другой форме, нежели в случаях массовых. Оставляя свой социальный облик неизменяющимся в личном быту, индивидуально человек проявляется особо. Любовь, страдания, усталость, благополучие, разочарование есть у каждого, и каждый имеет право видеть на экране «новеллы» о человеке, о его жизни и чувствах.

Поскольку по целому ряду естественных причин мы не работали над индивидом, актерская сторона нашего кино постепенно клонилась к упадку. Даже эйзенштейновские картины страдают весьма посредственной проработкой человека как такового — натурщика по фильме.

Вот почему мы с особенной тщательностью отнеслись к работе над инсценировкой рассказа Д. Лондона «Неожиданное», то есть над «По закону» В. Шкловского. Этот сценарий дал нам материал для постановки целой вещи, законченного кинематографического произведения. В нем необходимо было показать человека, причем человека буржуазного класса, как бы по-настоящему страдающего и пытающегося быть героичным, но по карикатурным поводам, по поводам, продиктованным свойственной его классу моралью. Бесчеловечность людей, искренно прикрываемая религией, жестокость, ею допускаемая, явились материалом для нашей новой фильмы. Задача, невероятная по своей трудности, усложнилась еще тем, что необходимо было создать аскетическую обстановку во всей картине, для особого выделения главной мысли и демонстрации людей, выведенных в сценарии.

Шесть действующих лиц, двое из них убиты в начале картины, одно участвует в пяти метрах рассказа, одна декорация (не считая рассказа), московская натура, долженствующая изображать Аляску,— вот материал, которым мы должны оперировать.

Естественно, что все сложные методы кинооформления: путаные кадры, специальная точка зрения съемок, американский монтаж — должны быть отброшены в этой фильме. Только п р о с т о т а выражения, п р о с т о т а, диктуемая р е а л ь н о с т ь ю самой жизни и черпаемая из наблюдений,— возможный материал для современных киноработ и является естественным оформлением «По закону».

Ни количество действующих лиц, ни декорация, ни форма монтажа не должны быть ощущаемы зрителем. До него должна дойти правда о жизни этих людей на Аляске, людей страдающих, доходящих до ужа-

са от тех тупых и бесчеловечных идей жестокости, которые диктуются им богом и законом королевы Англии.

Нас упрекнут в нелюбви к людям, в слишком большой тяжести сюжета нового фильма, но не надо забывать, что люди из этой картины, люди современной Англии — бесчеловечнейшие из людей.

Экран сегодня

Максимальное кинематографическое впечатление после игровой «Парижанки» Чаплина на нашем экране производят две неигровые фильмы: «Москва», работы оператора Кауфмана, и «Падение династии Романовых», работы Эсфири Шуб.

Обе картины, в особенности «Падение династии Романовых», смотрятся с неослабевающим интересом — от них буквально нельзя оторваться.

Конечно, ни одна художественная фильма не была столь интересна, столь правдива и убедительна, как эти две неигровые.

Любители кинодрам, комедий и кинопредставлений должны непременно посмотреть эти две лучшие советские киноработы, дабы убедиться, что впечатление от хроники может не только быть не ниже впечатления от художественной картины, а даже превосходить его.

Советская хроника существует с 1918 года и «встала на ноги» с 1919—1920 гг. В это время над ней работали лучшие операторы и лучшие режиссеры, на нее отпускались средства, ей уделялось посильное внимание.

Происходило это оттого, что кинофабрики пустовали, производства художественных фильм не было, а хронику снимать легче и доступнее.

Когда начали постепенно открываться ателье игровых фильм, хроника стала чахнуть, лучшие работники перешли на художественную кинематографию — внимание к неигровой ослабело.

С этого времени повелась борьба за утверждение демонстрации нашего быта, за хронику в противовес художественной кинематографии, насквозь пропитанной старыми театральными приемами «художественных фильм Ермольева».

Особую роль в борьбе за хронику играл журнал «Кино-фот», редактируемый А. Ганом, в котором всячески проповедовалась и утверждалась неигровая демонстрация быта. Только с этого времени выступили «киноки» — и теоретически и практически.

Боролся и борется за неигровую фильму «Леф», и, кроме него, Гана и «киноков», в защиту хроники серьезно и ответственно никто не выступал, не хотел выступать и не выступает.

Дело хроники казалось «дохлым». Но только теперь его «невыгодность» блестяще опровергнута двумя указанными фильмами Совкино.

В выпускаемых до сих пор неигровых фильмах был крупнейший недостаток, необычайно понижающий их качество и убедительность. Недостаток их заключался в неправильном монтаже.

Хроника — демонстрация заснятых событий. События должны быть показаны так, чтобы их можно было хорошо рассмотреть: наиболее важные моменты должны быть продемонстрированы особо явственно, отдельно, со специальных точек зрения.

События должны быть убедительно скомбинированы, то есть материал монтажом максимально выявлен, максимально обслужен и выразительно подан.

До сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроники монтировались экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуально творческим моментом монтажера.

Отсюда шла монтажная пестрота в хрониках. Назначение большинства кадров было в том, чтобы вызвать обостренное впечатление, эффекты чисто ритмического порядка с минимальным смысловым значением.

Фильмы превращались в комбинацию пышных выкриков или в смену символических кадров, а не в спокойную, убеждающую материалом через монтаж демонстрацию событий.

Неигровая фильма не должна демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения.

Хроника должна верно демонстрировать события, и формы монтажа хроники определяются не автором, а материалом.

В фильме «Москва» этот типичный монтажный недостаток существует еще по наследству, но в незначительной степени.

Удивительно видеть в 1927 году ленту о Москве. Ее следовало заснять значительно раньше.

Я сам неоднократно предлагал подобные съемки, и всегда к ним относились скептически. То, что Кауфман уговорил сделать необходимейшую фильму,— это его большая заслуга; то, что она снята только теперь,— непростительная вина руководителей нашей кинематографии. Снимая раньше, мы могли бы увидеть советскую Москву в ее постепенном развитии, что было бы гораздо интереснее, чем смотреть ее только сегодняшней.

Но и показанное открывает глаза на повседневную, часто видимую нами Москву; мы ходим и не обращаем внимания на замечательные места города, на большое движение, на те неожиданные кадры, которые сумел увидеть и заснять Кауфман.

Видовая часть в картине — самая лучшая.

Съемка сверху и снизу достигает изумительных эффектов и по-новому подает видовой материал. Особо ценно то, что новые точки зрения, примененные Кауфманом, использованы не ради оригинальничания — желания показать все в необыкновенном виде, а действительно лучше и яснее демонстрируют современную Москву.

По качеству съемки и по умелому выбору точки зрения аппарата такие кадры, как пересечение трамвайных линий, повторяющийся кусок мостовой и панели с фонарным столбом, замечательны не только для нас, но и для европейской и американской кинематографии.

В этой части ленты основным недостатком является неизжитая склонность к быстрому монтажу. Лучшие куски слишком коротки — не успеваешь рассмотреть.

Ночная Москва снята интересно.

Но скупость Совкино, отсутствие его веры в хроникальную кинематографию явственно видны в этих ночных кадрах фильмы.

Они сделаны без всякого подсобного света, без передвижной станции, по-любительски, без минимального использования современной кинотехники.

Если бы Совкино отпустило одну-две тысячи рублей на ночные московские съемки, фильма повысилась бы в своем качестве в тысячу раз.

Картина лучше снята, чем смонтирована. Но ее кадры наряду с намечающейся простотой монтажной конструкции — это большой шаг вперед советской кинохроники.

Эсфирь Шуб, сделавшая «Падение династии Романовых», не только дала великолепную ленту по монтажу и содержанию, но и создала новый этап в развитии неигровой фильмы. Ее вещь должна рассматриваться как одна из ступеней нашей кинематографической культуры.

Главное достоинство фильмы Шуб — монтаж высокой техники, культурный, использованный не как эстетический прием для передачи субъективных переживаний монтажера, а как выразитель и организатор материала, выявляющий его тематическую сущность.

Вот почему царь, церкви, попы, заснятые в свое время с блеском и убедительностью, превращены монтажером в яркую агитационную ленту.

Только монтажом и умелым подбором материала можно было суметь сделать «Падение династии Романовых» такой значительной фильмой.

Материал, из которого пришлось Шуб делать ленту, очень беден кинематографически: плохо снят, плохо сохранился, чрезвычайно запутан, и проделанная ею работа по отбору кусков является основной заслугой монтажера.

Кадры «Династии» не только не уступают кадрам современных художественных [фильм], но в большинстве случаев превосходят их по выразительности и умелой съемке.

Кускам военных кораблей, пушек, взрывов и т. п. может позавидовать прославившийся подобными съемками оператор Тиссэ. Но это частность. Преобладающее количество предоставленных Шуб кусков не только не прекрасно по съемке, а просто-напросто плохо.

Какова же проделанная монтажером работа, давшая в результате великолепный набор лучших, даже для нашего времени, кадров?

Ни один актер под руководством самого лучшего режиссера не сумеет столь убедительно показать несостоятельность царя и царского окружения, как это делает в фильме Николай II своей подлинной персоной.

Мазурка в исполнении дочерей самодержца с вытиранием пота после танца — сцена, могущая служить образцом для сатирических светских кусков Эриха Штрогейма, специалиста по подобным кадрам.

Умение автора картины монтировать более всего видно в эпизоде с калужским губернатором.

Имелись невыразительные куски: губернатор с женой и бульдогом, спускающийся с лестницы и завтракающий в саду.

Комбинируя их с деревней, плавающими в прудах лебедями и помещиком, тыкающим палкой в обрабатываемую крестьянином землю, Шуб выразительно продемонстрировала не только сфотографированного губернатора, но и всю его социальную связь с окружающими.

Губернатор, то есть помещик, хозяин земли, совершенно ясен в правильном монтаже перечисленных кусков.

Кинематографически самое сильное место картины — война. Она смонтирована не как хаос или сумма экспрессионистских впечатлений, а как логически развивающееся действие.

Смысловой монтаж в этом случае оказался самым удобным и великолепно выполнен автором ленты.

Так же, как и Николай II, убеждают чисто актерски сюжетно «эффектные» депутаты думы, раздающие на фронте подарки сереньким тусклым солдатам. Поразительные по гнусности кадры!

В художественных картинах наших режиссеров на то, что здесь показано так коротко и так убедительно фронтовыми подарками, потребовалась бы не одна часть целой картины при достижении сомнительного результата.

Победа Шуб — победа кинематографии, оперирующей реальным материалом.

Холодное отношение к неигровым фильмам и грубая неумелость делателей игровых упорно сводят советскую кинематографию на низы выразительности и культуры.

Материал кино — не игра, не театральное представление, а реальность: хроника или демонстрация поведения человека в окружающем его быту.

Увлечение игрой, представлениями, перевоплощением из-за непонимания основ кино и некультурности работников — кинoруководителей — достигло у нас максимального развития.

Актер не дает развиваться натурщику, игровая теснит до исступления хронику.

Даже такой преданный правильной кинематографии мастер, как Пудовкин, сдает в первой же своей работе позиции новой кинематографии.

Исполнительницу главной роли «Матери» он показывает перед картиной еще хорошенькой женщиной — посмотрите, мол, как она перевоплотится!

Слишком театральный прием даже для художественной кинематографии!

Надо снимать натурщика, потому что он сам по себе, такой как есть, представляет материал для засъемки и демонстрации поведения.

В игровой надо работать, как работает Чаплин сам с собой и как он показал работу с натурщиками в «Парижанке».

Победа наших неигровых фильм учит кинематографщиков правильному пониманию материала. А материал кинематографии — действительные события, реальные вещи, реальный человек и демонстрация его поведения в окружающем быту.

Почему плохо сняли войну?

То, что заснято нашей кинохроникой — революция, гражданская война, строительство,— представляет собой колоссальную культурную ценность. Но, к сожалению, заснято слишком мало и технически плохо.

События, происходящие в мирной обстановке, засняты больше и немного лучше, чем события, связанные с боевыми действиями на гражданском фронте.

Впредь наша кинематография должна быть готова зафиксировать каждую существенную «мелочь» могущих развернуться военных действий. Для этого мы должны разобраться в причинах плохой засъемки гражданской войны.

На войну — от нечего делать!

В период гражданской войны почти все операторы Всероссийского фотокиноуправления работали на хронике. Посылались они на хронику не потому, что руководителями сознавалась важность и ответственность

хроникальной работы, а просто потому, что на художественные картины не хватало ни денег, ни пленки.

«А с хроникой и так как-нибудь справятся».

Никем никогда не были отмечены исключительное упорство и ловкость, с которыми работали операторы на фронте. Они привозили много ценного материала, но масса его пропала.

С оператором Тиссэ я привез с Восточного фронта большую хронику — отступление Колчака и прифронтовое хозяйство Урала...

Хищнический товарообмен

...Негатив и позитив картины вместе со второй моей хроникой «Ревизия ВЦИК в Тверской губернии» проданы американцам за 2.000 метров свежей пленки.

У нас на фабрике был чрезвычайный недостаток пленки (1920—1921 гг.). Директора радовались выгодной продаже: две полнометражные хроники, представляющие исключительный исторический интерес выгодно (?!) обменены за 2.000 метров пленки.

Так пропали два исторических документа, заснятых мною.

Съемка под обстрелом

Снимать игровой аппаратурой настоящую жизнь невозможно, а военные действия тем более.

На Польском фронте командир Гай с его знаменитой кавалерией «вторично» занимал для меня с оператором город потому, что настоящее занятие города одному оператору, с одним полуразвалившимся допотопным аппаратом «гомон», снять было невозможно.

А в то же время наши операторы показывали чудеса ловкости и храбрости.

На Восточном фронте, под Оренбургом, шло наступление нашего броневого автоотряда.

Наравне с броневиками мы — съемщики — ехали в открытом грузовике, имея ручной пулемет-ружье и киноаппарат «эклер». Нашу машину белые начали обстреливать прямой наводкой из трехдюймовой пушки. Э. Тиссэ снимал тяжелым аппаратом с руки, без штатива, вертя ручку, каждый разрыв снаряда, направленного в нас. Такого оператора трудно упрекнуть в нежелании работать при всяких условиях. Но то, что он заснял, вышло бы в тысячу раз лучше, если бы у него был специальный хроникальный аппарат.

Помимо чисто хроникальных засъемок оказался интересным опыт съемки игровой фильмы в настоящих фронтовых условиях.

Группа молодых учеников Государственной школы кинематографии (А. Хохлова, А. Рейх, Л. Оболенский) ездила со мной и оператором П. Ермоловым на Польский фронт для засъемки картины «На Красном фронте». Приютил и поддержал нас член Реввоенсовета Западного фронта.

Игровая, разыгранная в обстановке настоящего фронта, сдобренная чистой хроникой, вышла для того времени очень удачной. Конечно, теперь она кажется нам наивной технически, но в свое время она была по-настоящему интересна.

Говорят, что Ленин несколько раз смотрел эту ленту, заснятую в настоящем, неигровом окружении.

Еще — ни с места!

Только в последние годы неигровая лента получила как будто безусловное признание, но от этого признания толку еще мало — оно платоническое.

Признать на деле данный вид кинематографии — значит отпустить на него большие средства, подобрать высококвалифицированных работников и организовать производственные базы по последнему слову кинотехники.

Ни одна производственная организация до сих пор не имеет необходимой хроникальной аппаратуры. Несколько лет тому назад Госкино выписало автоматические аппараты «кинамо», они были перепроданы в частное владение директорам, монтажницам, кажется, сценаристам, ничтожная часть — операторам, но фабрике они не достались.

Американских хроникальных аппаратов («аймо»), особо замечательных, ни одна фабрика ни разу не приобретала, а они незаменимы!

Кое-что из хроникальной аппаратуры есть в личном владении у операторов, сумевших достать лицензии... Пусть у каждого оператора будут самые лучшие наборы аппаратов, мы всячески должны этому помогать. Но как можно допустить, что фабрики не могут снабдить свои съемочные группы необходимой аппаратурой?

Признавая кинохронику, фабрики считают ее необыкновенно дешевой, поэтому признание не дает хороших практических результатов. Хорошая кинохроника стоит дорого. Она требует лучшей аппаратуры, специальных осветительных приборов, обученных помощников и администраторов и, наконец, высококвалифицированных режиссеров и операторов.

Кроме того, необходимо раз и навсегда запомнить, что действительные события не может заснять один оператор. Один оператор не может быть вездесущим. Ему надо заряжать пленку, проверять аппарат, забираться на лучшую точку зрения — в это время можно упустить важ-

ный момент для засъемки. Только несколько операторов одновременной работой смогут справиться с ответственным хроникальным заданием.

Большим аппаратом, весящим два пуда, незаметно снимать невозможно. Нельзя успеть переставить громоздкий аппарат со штативом с одного места на другое, чтобы заснять неожиданное происшествие.

А съемка с телеграфных столбов? С фабричных труб? С деревьев? Автомобилей? Самолетов? Разве она возможна без специального маленького и легкого киноаппарата с пружиной или мотором?

Мы и заграница

Победы наших картин на заграничном рынке постепенно создают возможность тесного контакта советского производства с иностранным. Какими бы замечательными ни были картины нашего производства, у заграничных работников нам есть чему поучиться, поэтому использовать созданную связь необходимо.

Но надо ее использовать разумно и умело, что до сих пор не делалось.

К сожалению, мы пока отправляем киноработников только в Германию. В Германии нет высокой кинокультуры, передовые немецкие мастера не так уж разительно превосходят техническим умением наших, а часто и уступают им. В Германии надо изучать технику освещения, лабораторную работу, постройку декораций, организацию съемок и т. п., то есть все то, что приобретается за деньги.

Если мы могли бы свободно распоряжаться валютой и купить самую разнообразную аппаратуру в Германии, мы бы сразу очутились в лучших немецких условиях съемки. Но настоящая киноучеба в Америке. Там можно увидеть оригинальные методы работы. Пока Америка — высшая школа киномастерства. К сожалению, поездки туда не налажены.

Мы ездим за границу нелепо. Нам надо ездить так, чтобы научиться тому, чего мы не знаем, повысить свою квалификацию.

Вместе с нами работал доброкачественный, старательный режиссер Разумный, пробывший за границей длительный срок. К чему привела его поездка? Где те практические результаты немецкой школы, которые мы вправе не только ожидать, но и требовать от т. Разумного?

Способный режиссер-коммунист должен был бы дать на материале заграничной профессиональной тренировки значительную картину — работу, которую я вправе ждать от моего товарища режиссера, обязанного поделиться со всеми нами накопленными знаниями.

Кроме него, из уезжавших за границу на работу почти никто еще не вернулся, а от путешествующих много требовать нельзя. Но разве плохо было бы кроме эффектных пальто, хороших граммофонов и баш-

маков на резиновых подошвах ряду ездивших актеров и режиссеров захватить из Германии описание методов постановок, организации фабрики и технические новинки? Нельзя же считать за серьезную информацию несистематизированные анекдоты о быте киноработников или подробное (кстати, неверное) объяснение слова «кич».

У нас есть ГТК, есть ряд интереснейших режиссеров, у нас есть свои методы работы, неизвестные за границей; кто-нибудь серьезно познакомил иностранных производственников с ними? Или, может быть, несколько огрызков наших лент, сопровождаемых докладом Ильи Эренбурга, уже исчерпывающе демонстрируют наши достижения?

Мало того, что наши фильмы идут за границей, надо, чтобы там научились отличать наши хорошие фильмы от плохих.

Неужели «Мать», по нашему мнению, равноценна как художественное произведение с «Бабами рязанскими» или «Крыльями холопа» и не дело ли товарищей, ездящих за границу, растолковать там наши художественные взгляды?

В Германии сейчас подвизается эмигрант Руденский, бывший ученик ГТК, выдающий себя за преподавателя ГТК, учителя Пудовкина, Комарова, Фогеля и пр. Кто-нибудь из советских режиссеров, ездящих за границу, рассеял эту ложь? Наверное, господин Руденский продолжает читать лекции о наших методах работы, искажая их, выдавая их за свои.

Или, может быть, Бакланова делится с нами своим американским опытом?

Америка — страна, родившая кинотехнику, в которой многое для нас еще неясно или неизвестно. У американских режиссеров есть чему поучиться — мы часто детски беспомощны в сравнении с ними. Совкино отправило т. Данашевского в Америку знакомиться с киноделом, а чему он нас научил, когда первый раз приехал после работы с сильнейшим в Америке режиссером Дэвидом Гриффитом? Какие основания надеяться, что теперь т. Данашевский научит нас чему-нибудь ценному?

Работать с заграницей надо, но надо работать толково. И в плане совместных постановок посылать туда надо прежде всего лучших работников, обязуя их привозить действительно ценные сведения для нашего советского производства.

Надо категорически бороться с индивидуальной тягой за границу киноактрис и актеров, мечтающих только о славе «звезды», о тысячах марок жалования и о десятках дюжин шелковых чулок в придачу.

Карьера Коваля-Самборского развращает работников, заботящихся только о себе, а не о нашем общем деле.

Привозить же сюда надо первоклассных заграничных мастеров, чтобы проследить их работу, поучиться у них, а не только зарабатывать на картинах с их участием необходимые деньги.

Вот что мы должны решительно и настойчиво требовать от временного обмена людьми с заграницей и от совместных постановок.

Что надо делать

(Отчет режиссера)

Наша кинематография должна реконструироваться, а отдельные работники — переменить свои производственные установки. Для того чтобы хорошенько понять, что, как и для чего надо делать, необходимо оглянуться на пройденный путь.

Надо учесть свои достижения, беспощадно вскрыть ошибки и знать, что делать в дальнейшем. Поэтому я считаю необходимым рассказать об истории своей киноработы и сделать ряд конкретных предложений на будущее.

Первые шаги

Я начал работу в кинематографе в 1916 году. Сначала осматривался, учился, потом понял, что надо делать: бороться всеми силами против мещанской художественной кинематографии. Боролся, как умел. Со мной тоже боролись — выгоняли со службы, травили.

Пришла революция. Гражданская война.

Работал на хронике. Учился монтажу. Новым приемам.

Наступил 1920 год. Удалось заниматься преподаванием в открывшейся государственной школе. 1 мая 1920 года первые результаты работы были показаны на показательном вечере школы. С этого дня началась беспрерывная работа в игровой кинематографии. С этого дня образовался коллектив, работающий со мной и на долю которого выпала большая честь быть в передовых рядах строителей советской кинематографии.

Первые шаги были исключительно тяжелы. Без денег. Без аппаратуры. Без необходимой поддержки. Под непрерывной травлей старорежимных кинематографистов строилась советская кинематография. Наш коллектив строил ее вместе с другими и, как другие, не имел ничего.

Задачи были следующие:

1) Отрешиться от театральных актеров; найти своих, кинематографических.

2) Определить новую, неизвестную нам технику актерского киномастерства.

3) Обучить новых работников.

4) Изучить монтаж.

5) Найти пути к производству картин не ханжонковскими методами, а методами новыми — построить азбуку киномастерства.

Словом, необходимо было произвести техническую революцию в кинематографии.

Такая работа немыслима без экспериментов. Но время не позволяло экспериментировать. На эксперименты не было средств.

А на производство картин не было уменья и необходимого технического оборудования.

Учиться было не у кого.

Поэтому пришлось сразу делать картины, с тем чтобы они шли в прокат, и одновременно на них же экспериментировать. Снимая, приходилось думать не то, *что* снимаешь, а *как* и *с кем* снимаешь.

Иначе научиться было невозможно. Без формальных экспериментов мы не могли знать, как в будущем делать картины *такие, как надо.*

А в то же время картины должны были быть выпущены на рынок и *должны были стоить дешево.*

Мы понимали, что единственной формой в советской кинематографии является работа коллективная, и поэтому с исключительной дисциплиной держались друг около друга, стараясь не разбиваться, действовать заодно, вместе.

Так был сделан ряд картин с невероятным напряжением всех коллективных сил в труднейших материальных условиях, в борьбе с сопротивляющимися.

Было сделано:

I) «Приключения мистера Веста в стране большевиков».

Задачи картины:

а) узнать, как наши теории выглядят на экране;

б) проверить наши производственные технические возможности;

в) сделать картину, годную для эксплуатации.

Нам кажется, что в этой картине все задачи наши были выполнены.

II) «Луч смерти».

В этой фильме было необходимо:

а) продемонстрировать, что наш коллектив во всем составе научился делать самые сложные трюки и выполнять самую ответственную игру;

б) показать, что, несмотря на бедность нашего оборудования, мы можем снимать технически не хуже заграничного;

в) продемонстрировать монтаж не как технический элемент в киноленте, а как средство художественного выражения;

г) научиться снимать большие массовки и монтировать их;

д) сделать картину, годную для эксплуатации, огромного технического масштаба за минимальные деньги.

Все эти задачи были выполнены, но были допущены ошибки.

Вот они:

1) Коллектив разросся. Всех работников еще не знали. Нам необходимо было продемонстрировать возможно больше. Поэтому сюжет фильмы подстраивался к огромному количеству исполнителей.

2) Исполнители и режиссеры хотели поскорее убедить, что они очень многому научились, и поэтому сюжет фильмы подстраивался к огромному количеству трюков, которые хотелось показать.

3) Было заснято две серии, а дирекция фабрики предложила выпустить одну, выбрасывать материал было невыносимо жалко.

Понятно, что по этим причинам сюжет ленты страдал рядом недостатков.

III) «По закону».

«По закону» была лебединой песней нашего коллектива, но и лучшей нашей фильмой.

Вот ее задачи:

а) сделать ленту — художественное произведение с образцовым монтажом, с образцовой игрой натурщиков (актеров), с сильным законченным выразительным сюжетом;

б) сделать настоящую художественную ленту за минимальную стоимость.

Задача исключительной важности для советской кинематографии.

Мы ленту сделали, и она вышла точно такой, как мы хотели.

А прямых расходов по ней было меньше пятнадцати тысяч.

Одни ленту восторженно хвалили, другие отчаянно ругали. Но все без исключения, несмотря на ее дискуссионность, признавали ее значительным произведением нашей кинематографии.

«По закону» — наша победа, и с этой победой мы должны были выйти, как выросшие работники, на производство подлинных советских картин.

И с этого момента началось мое снижение как художника, потому что советский художник не может и не должен работать один, без коллектива. Мне было невозможно производить ценные картины в одиночку,— в одиночку можно честно служить, но производить ценности невозможно. Коллектива не было — коллектив распался.

Почему распался коллектив

1) Я уже отметил, что в это время мы сделались до известной степени готовыми художниками. Мы не мнили себя гениями, и потому до тех пор, пока не выучимся, не считали возможным выступать с тем, с чем действительно надо было выступать.

В это время режиссерский состав нашего коллектива уже почув-

ствовал силы и возможности выступать самостоятельно, каждый захотел сказать сам свое производственное слово.

2) Люди устали. Борьба за первые постановки была исключительно тяжела. Члены коллектива истощились, измучились, не могли больше работать по-старому.

Каждый хотел жить, а жить без жалования, следовательно без еды, невозможно.

Общественность не поддерживала нас

Коллектив был предоставлен самому себе.

Одни, без поддержки общественности, мы не могли бороться с окружающей нас травлей.

Достаточно указать на то, что между «Лучом смерти» и «По закону» коллектив не работал около двух лет.

Почему и кто нас травил?

Нас преследовали и травили хозяйственники, воспитанные на традициях буржуазной кинематографии. Они боялись наших организованных требований, нашего напора, нашей железной дисциплины.

Мы готовы были к борьбе против коммерческой кинематографии за революционную, и нас надо было разбить во что бы то ни стало.

Перед «По закону» мы представили план коллективной работы в Госкино.

Мы уже должны были выступить коллективом режиссеров, ассистентов и натурщиков с круговой порукой и общей ответственностью.

План был на год. Прямых расходов было, кажется, 200—250 тысяч.

Мы должны были снять ряд картин среднего масштаба и одну историко-революционную — «Октябрь», то, что впоследствии по своему сценарию снял Эйзенштейн.

Представленный нами план даже не стали обсуждать, а просто нас выгнали.

Отдельные члены коллектива стали его бросать.

Индивидуально все получали работу.

Это было, вероятно, чрезвычайно заманчиво: ведь у каждого режиссера накопилась масса производственных желаний — их хотелось во что бы то ни стало продемонстрировать.

Кроме того, сказывалась усталость борьбы на гражданском фронте советской кинематографии, захотелось отдохнуть, жениться, обзавестись скатертью, съездить за границу.

Нашу актерскую массу мы не могли удовлетворить единичными работами — прекрасные работники сидели без дела.

Эти работники считали, что ушедшие товарищи объединят их вокруг себя, что организуются серии коллективов.

Но этим товарищам пришлось жестоко разочароваться — ушедшие их в коллективы не взяли, а стали работать индивидуально, в одиночку.

Конечно, если бы мы, уже распыленные, держали организационную связь, взаимно бы питали друг друга, положение дела на сегодня было бы другое.

Что стало с моей индивидуальной работой

Идея коллектива была основной мыслью моего существования.

Вся работа, все помыслы были связаны только с этой идеей, из-за нее делалось все, вне коллектива я не видел своей производственной жизни. И, действительно, жизни не оказалось. Распад огромного дела, без которого, я знал, невозможна дальнейшая работа, сделал меня на время растерянным и беспомощным.

Я всюду кидался за помощью, но мои попытки были тщетными — никто не хотел помочь.

Общественность не помогла, только один человек отозвался на мой зов — это был редактор киногазеты Александр Курс, и он всеми силами старался ободрить меня и поставить на производственные рельсы. Он стал мне писать современный бытовой сценарий, а я пошел работать в ГТК, где царил невероятный хаос управления. В ГТК я пытался собрать новую группу, новый коллектив, но руководство ГТК было настолько бездарно и бессмысленно, что мне не удалось там достигнуть цели.

Да, может быть, я слишком был выбит из рабочей и организационной колеи распадом старого коллектива.

Госкино, где я ставил «Журналистку» Курса, управляемое неумелыми людьми, буквально издевалось над моими планами и курсовским сценарием. Его изуродовали уже во время съемок и монтажа до неузнаваемости. В конце концов «Журналистка» монтировалась по указаниям директора.

Курс не узнал своего сценария и очень обиделся — он был совершенно прав, но в этом я виноват не был.

Прошла первая, самая сильная беспомощность после распада коллектива. Надо было думать о будущем. Будущее без коллектива мне не представлялось.

Кругом все были заняты индивидуальной карьерой.

В это время начала появляться страшная профессиональная болезнь киноработников — мания гениальности.

Болезнь заражала одного работника за другим — объединяться было невозможно.

Я поехал работать в Тифлис с несколькими вернувшимися товарищами из старого коллектива. Поскольку они были со мной, я уже почувствовал в себе силы работать.

В Тифлисе мне предложили ставить большую революционную вещь «Паровоз-1000», фильму, как теперь принято говорить, «эйзенштейновского масштаба».

Мы сняли и смонтировали последнюю часть фильмы и были довольны работой.

Но дело в том, что руководитель фабрики был недостаточно опытен, он не понимал, какие сроки и масштабы необходимы были для подобной фильмы. Она должна была стоить около 200.000 рублей. Кроме того, и он и мы были одиноки. Кроме нас, не было на фабрике умелых работников. В Госкинпроме Грузии процветала нездоровая атмосфера недоверия к приехавшим москвичам.

В конце концов постановку отменили, директора производства сняли с работы, а нас опутали грязью сплетен и лжи — в результате мы, легко опровергнув ложные обвинения, уехали в Москву, куда вскоре приехали директор фабрики в одну из наших кинофирм и товарищ, пригласивший нас в Тифлис на работу.

Итак, мне снова не удалось с остатками преданнейших общему делу членов коллектива сделать настоящую большую революционную фильму.

Что же было делать?

Работу с товарищами получить было невозможно, да и одного меня никто не брал.

Дело в том, что с того времени, как коллективно мы отстаивали свои права и условия работы, у хозяйственников создалось мнение, что с Кулешовым нельзя иметь дела:

во-первых: он невозможный скандалист, недисциплинированный, не слушающий приказаний начальства; во-вторых: он снимает некоммерческие картины.

Кинематографическая общественность меня опять, как и после «По закону», не поддержала, да я и не обращался за помощью, слишком уж был обескуражен окончательным распадом коллектива и окончательными неудачами.

«Межрабпомфильм» мне предложил работать индивидуально.

Я не мог оказаться за бортом кинематографии, но, оказывается, и не мог в новых условиях работать по-старому, я начал не работать, а только «честно служить».

Я не отказывался ни от одного сценария, который мне предлагали.

Но ставить мне долгое время не давали ничего. Наконец на столе литотдела я увидел сценарий, от которого все отказывались,— «Железный ящик». Больше было ждать нельзя. Я предложил его поставить, но

не в таком виде, как он был, а с переделками. Правление согласилось, и я снял «Веселую канарейку».

Я честно и старательно работал над этой фильмой. В ней мне удалось сохранить реалистический стиль моего кинописьма, но фильма не встретила одобрения советской общественности.

Иначе не могло быть. Советский кинорежиссер не имеет права «служить», а не работать, не имеет права снимать непринципиальные фильмы.

«Канарейка» имела ряд практических достижений, категорически необходимых для моей дальнейшей работы.

Вот они:

1) До «Канарейки» считалось, что методы «кулешовской» работы не понятны зрителю, что Кулешов не может сделать картины, на которую бы зритель ходил. «Канарейка» это мнение разбила. Причем не права наша пресса, указывающая, что «Канарейка» и «Хромой барин» одно и то же. «Канарейка» сделана новыми техническими приемами, родившимися в советской кинематографии, а «Хромой барин» и прочее делались по традициям ханжонковских приемов.

2. Мнение о режиссере Кулешове как о скандалисте, нетерпимом на производстве, тоже рассеялось.

Сделав вторую вещь по договору «Два-Бульди-два», я был зачислен в штат «Межрабпомфильма», потому что показал хорошую производственную дисциплину. Черт оказался не страшным, а, наоборот, явно дисциплинированным.

Меня за «Канарейку» ругают, авансом ругают за «Бульди». Говорят, что в АРКе собираются «сечь».

Но велика ли моя вина и сечь ли меня надо? Или помогать мне?

Когда меня общественность не поддерживала, когда мне не помогали, когда ни одна фабрика не брала меня на работу, а «Межрабпомфильм» взял почти что «из милости», я взялся честно делать вещь, которую мне дали.

Если б я отказался, меня бы вышвырнули вообще за борт советской кинематографии. Быть эмигрантом я никогда не хотел и не захочу.

Я хочу работать в *нашем* союзе и в *нашем* производстве. Для того чтобы завтра иметь право работать так, как хочу и как надо, я *вынужден был пойти* на ряд компромиссов. Я сделал все, чтобы компромиссов было меньше. ГРК отметило в обсуждениях моих последних картин, что в обоих фильмах, сделанных мною в «Межрабпоме», я сделал *все, что было в моих режиссерских силах*, и я бесконечно раяд, что ГРК это поняло.

Больше я *не могу и не хочу* работать над безразличными вещами. Период советской кинематографии кончается, и я горжусь тем, что принимал посильное участие в ее стройке.

Теперь надо строить взамен советской кинематографии пролетарскую кинематографию.

И я заявляю, что хочу быть в первых рядах культурного кинематографического фронта.

Я имею право на это, и общественность обязана меня поддержать, поняв мои ошибки и признав мою добрую волю, отказаться от всех заблуждений.

На одном из заседаний АРКа директор фабрики «Межрабпомфильм» Арустанов выступил с заявлением, что Кулешов великолепный мастер, но политически безграмотный человек. Я напоминаю т. Арустанову, что я зачислен в штат «Межрабпома» потому, что не отказывался ни от одного сценария, потому, что не требовал невозможного и был производственно дисциплинирован.

Предположим, я политически безграмотен, но разве у меня нет желания учиться и подчиняться политическому руководству фабрики? Так в таком случае кого надо обвинять в политической безграмотности, меня или идеологических руководителей «Межрабпомфильма»?

Я только слушался, спорить не мог, иначе я был бы за бортом кинематографии и не смог бы требовать политически правильной работы, которую сейчас требую, как апробированный, признанный хозяйственниками режиссер крупной фабрики.

Для того чтобы перейти к тому, что надо делать, необходимо разобрать положение советской кинематографии на сегодня.

Что делается сегодня

В организационный период советской кинематографии, когда нечем было воспользоваться из русской буржуазной кинематографии, на первом месте стоял, естественно, вопрос не что делать, а как.

В первую очередь интересовали вопросы формальные, потому что нам была неизвестна азбука киноискусства.

Когда мы выучились азбуке, надо было делать законченные картины, и содержание их должно было учитываться в первую очередь.

Вот почему фильмы «Красные дьяволята», «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Мать» — лучшие произведения советской кинематографии.

Это настоящие революционные фильмы, с близким, необходимым нам содержанием и с великолепным формальным (за исключением «Красных дьяволят») исполнением.

Успех этих лент сделал эпоху советской кинематографии и... как это ни кажется странным на первый взгляд, привел ее в тупик.

Манера, в которой делались эти ленты, заострилась в последую-

щих фильмах режиссеров Эйзенштейна, Пудовкина, «фэксов» и в работах нового режиссера Довженко.

С последующими фильмами этой установки появился чисто формалистический метод — символически-экспрессионистического монтажа.

Таковы: «Октябрь», «Звенигора», «Арсенал», «Обломок империи» (отчасти), «Чингисхан», «Новый Вавилон» и завершение этого метода — «Старое и новое».

Последняя фильма Эйзенштейна блестяща по своему выполнению, но, несмотря на свое идеологическое содержание, она никому не нужна и является явно не советской продукцией.

Вернее, она является завершением советской кинематографии, но ни в коей мере не является новой пролетарской кинематографией.

На ленту потрачено три с половиной года времени и сотни тысяч денег. А в результате лента типично эстетская, сделанная стихотворным методом, нереалистическим, непонятным для тех широких масс рабочих и крестьян, которым она предназначалась.

«Старое и новое» — лента для кинематографистов, художников, литераторов, для специалистов она замечательна, и в ней ряд подлинно гениальных мест.

Но разве форма, содержание и, главное, цель, необходимость создания данного художественного произведения не есть главное в пролетарском искусстве? Только установка, только определенная рабочая функция художественного произведения делает его классово значительным. Важно не только что делается — важно, и это самое главное, для чего делается художественное произведение.

Если «Старое и новое» сделано на единичных зрителей, то на каком основании под прикрытием огромной политической темы растрачено три с половиной года работы фабрики и преступное количество денег? Картина не сделает того огромного дела, которое она должна была сделать, потому что по существу своему она является сугубо формальной.

Кажется страшным парадоксом, что работа на идеологическом материале привела к формализму, но это так, потому что было забыто главное: для чего делается данное кинематографическое произведение.

Наши передовые режиссеры: Пудовкин, Довженко, Вертов, Эрмлер — необузданно увлеклись показом не того, что делается в кадре, а все время пытаются орудовать закадровыми понятиями, и в этом гибель, потому что «стихотворный монтаж», даже при идеологически выдержанных сюжетах, приведет к чистому формализму, если он будет делаться без расчета на определенную цель.

Масштабы наших лучших картин, затраты на них, появляющиеся признаки их непонятности есть результат той самой болезни гениально-

сти, которая так распространена среди нас, советских кинематографистов.

И эту опасность совершенно правильно почувствовала советская кинообщественность и правильно забила тревогу.

С другой стороны, наши ленты «скромного масштаба», ленты, делающиеся без шума, безнадежно плохи формально и тоскливо скучны.

Эти ленты также не выполняют необходимой социальной функции, они являются продуктами несостоятельных профессионалов или развязных любителей.

Что делать?

Надо делать новую пролетарскую кинематографию.

Ту кинематографию, которая будет помогать массам строить социалистическое будущее.

Надо не только отражать то, что делается, а надо поднимать силы и сознательность масс на строительство социализма. Та энергия, которую необходимо затратить на преодоление трудностей пятилетки, должна частично зарождаться в зрительных залах кинотеатров.

Поскольку потребитель таких картин — огромная рабоче-крестьянская масса, необходимо картин выпускать много, не тратя на них безумные деньги, и демонстрировать в них *такое* содержание и *с таким* исполнением, каковые требуются для *определенной цели данного кинематографического произведения*.

Поэтому необходимо создавать производственные киноколлективы — индивидуальная работа в кино неприемлема, а коллективам — объединяться друг с другом не по направлениям и художественно-формальным методам, а *по установке*.

Лучше дружить с режиссерами, делающими нужное дело, но не с достаточной технической ловкостью, чем с режиссером «гением» в идеологическом сюжете, занимающимся формальными экспериментами.

На эксперименты необходимо отпускать средства, без них наша кинематография погибнет, но путать их с производственной массовой работой нельзя.

Необходима работа коллективами и объединение коллективов между собой не по художественным направлениям, а по идеологическим установкам, взаимным обменам технических и политических знаний.

Сегодня нужно снимать дешевые, интересные, нужные картины, в первую очередь помогающие выполнить пятилетку.

Я хочу вместе с другими снимать такие фильмы и требую соответствующей поддержки общественности.

«По закону» показало, что хорошую ленту с хорошими спаянными работниками можно делать дешево, а долгая работа над совершенствованием реального монтажа, построения кадра и игры натурщиков

указывает ясный путь, как надо делать простые, понятные, в то же время безукоризненно выполненные фильмы.

И с этим опытом, а также с твердым решением не работать в одиночку, а с взаимной ответственностью и поддержкой необходимо создавать новую кинематографию.

И я не хочу оказаться на последнем месте в этой замечательной работе.

Писатель-сценарист

На только что закончившемся нашем творческом совещании отчетливо определилась решающая роль кинодраматургии.

Работа писателя в нашем искусстве является исключительно важной. Писатели, драматурги, поэты с их опытом и знанием нашей социалистической жизни, людей и характеров могут и должны дать кинематографии неисчерпаемые материалы для создания новых фильмов.

Работа для кино очень сложна и ответственна. Точка зрения на кинематографию как на второстепенное, «низшего вида» искусство окончательно изжита историей...

Высокие награды правительства киноработникам еще раз подчеркивают исключительное значение кинематографии и особое внимание к ней Центрального Комитета партии.

Ушли навсегда времена снисходительного отношения к работе для «синематографа». Но ответственность этой работы, сложность ее неимоверно возросли. В тех труднейших задачах, которые стоят перед нами, писатели должны не только помочь нам, но и отдать свои знания и свои силы на совместную работу по созданию фильмов.

А для того чтобы писатель мог плодотворно работать в кино, ему необходимо соблюсти два условия: первое — суметь найти единый язык, единое миропонимание и толкование образов с режиссером и всем коллективом работников, снимающих картину по его сценарию; второе — научиться писать сценарии профессионально. Слово сценарист никем больше не может рассматриваться с улыбочкой и пренебрежением.

11 января правительство отметило высокой наградой — званием заслуженного деятеля искусств — сценариста Н. Зархи, и он заслужил эту награду любовью и преданностью к советской кинематографии, в которой он не сделал бы так много, если бы не владел профессиональным умением делать сценарии.

Многие писатели думают, что от них не требуется кинематографической обработки вещи, что это дело режиссеров. Такая точка зрения ошибочна и порочна. Для того чтобы работать в нашем замечательном искусстве, надо суметь овладеть его техникой. И эта задача стоит перед всеми писателями, желающими заняться кинематографией. А мы

ждем, что все писатели помогут нам выполнить те задачи, которые перед нами ставят правительство и партия.

С другой стороны, мы, режиссеры, должны помочь писателям овладеть кинотехникой, писатели будут учиться у нас, а мы у писателей.

Насколько я знаю, В. Шкловский не стыдится того, что он учился работать в кинематографии, этого не стыдятся Н. Зархи, О. Брик, Л. Кассиль и другие.

Большая честь честно и по-большевистски работать в нашем замечательном искусстве, а эта работа станет честной и большевистской только тогда, когда она будет глубоко идейна и оснащена техническими знаниями.

Товарищи писатели, учитесь быть сценаристами!

О заграничных кинофильмах, присланных на фестиваль

По поводу работ заграничных киноорганизаций, приславших свои произведения на фестиваль, кратко могу сказать следующее: большинство картин производят невыгодное впечатление несерьезной, поверхностной и неглубокой тематикой. Исключение составляют «Джентльменами рождаются» (американский фильм) и «Последний миллиардер» Рене Клера (французский фильм).

Операторская, актерская работа, а также работа режиссеров во многих фильмах стоят на исключительной высоте. Нам еще чрезвычайно многому надо учиться. Из виденных мною картин следует особо отметить: «Частная жизнь Генриха VIII» — исторический фильм, замечательный по игре актера, изображающего Генриха; «Королева Христина» — прекрасная постановка режиссера Мамуляна. Роль королевы Христины исполняет Грета Гарбо — актриса большого ума, огромной техники и дарования.

«Маленькие женщины» — картина, которую мы должны тщательно изучить. В ней много неприемлемой для нас сентиментальности в изображении истории, но картина замечательна своей простотой и правдивостью актерской работы. Казалось бы, эта картина — «ни о чем», а смотрится она с большим интересом благодаря исключительному мастерству всего съемочного коллектива.

«Вива, Вилья!» — фильм о Мексике, о повстанце Панчо Вилье. В этой картине извращена история, но несмотря на это, благодаря прекрасной работе режиссера и исключительной игре «старого знакомого» актера Уоллеса Бири (вспомните немые фильмы 1923 года!) картина производит очень сильное впечатление.

Очень интересна работа Рене Клера «Последний миллиардер». Эта картина — злая сатира на капиталистическое общество. Сделана она с исключительным остроумием и мастерски.

Вот что производит наиболее сильное и яркое впечатление из просмотренных заграничных картин. Предупреждаю, это только мое личное мнение. Заканчивая, я еще раз хочу остановиться на технической стороне виденных картин. Поражает не только операторская работа, но и работа лабораторий. Исключительная четкость и чистота фотографий достигается правильным проявлением, печатью и, вероятно, высоким качеством химикалий. Поразительны актеры, общий уровень актерской игры стоит на необычайной высоте.

Очень интересны актеры в фильмах типа «ревю». Они прекрасно поют, танцуют, говорят, обладают выразительной внешностью, причем суммой разнообразных актерских данных владеет почти каждый из них.

Все знают, что мы работаем замечательно. Наша кинематография лучшая в мире. Но несмотря на это, нам есть чему поучиться у зарубежных кинематографистов.

Советский киноактер

Несмотря на неуклонный рост нашей кинематографии, несмотря на ее победы, известные всему миру, не так давно наблюдалась некоторая заторможенность в росте советских киноактеров.

В то же время, имея замечательных кинорежиссеров и операторов, мы имеем и замечательных актеров.

Так называемый «актерский вопрос» для нашей кинематографии является чрезвычайно важным и наряду со своими положительными сторонами содержит и ряд отрицательных сторон.

В первые годы становления советской кинематографии у большинства кинематографистов было убеждение, что специальный кинематографический актер для экрана не нужен. В противовес этому утверждению группой кинематографической молодежи того времени был выдвинут лозунг создания и воспитания специально обученного киноактера. Так как кинематограф того времени находился под влиянием «театральщины» дореволюционных «ханжонковско-ермольевских» тенденций, то работники, стоявшие за воспитание специального киноактера, в противовес старокинематографическим и театральным назвали новых актеров недостаточно удачным словом — натурщик.

Слово «натурщик» определяло в то время киноактеров, специально посвятивших себя работе для экрана и для этого максимально использовавших свои внешние природные данные. Это требование объяснялось тем, что природа кинематографии не выносит ничего фальшивого, неестественного, нежизненного.

Театральные актеры и актеры старого, «ермольевского» кинематографа приносили в наше искусство, в свою игру или театральную услов-

ность, или условности мелкобуржуазной, мещанской кинематографии («душки короли» и «королевы», «звезды» и т. д.).

Убеждение в необходимости реалистической трактовки кинематографических произведений настолько сильно владело сознанием молодого отряда киноработников и настолько было важно для утверждения новой кинематографии, что в связи с этим и возник термин «натурщик», к сожалению, недостаточно точно и неправильно определяющий существо заново создаваемого киноактера.

Этот термин неправилен тем, что «натурщиков» можно было трактовать и как людей, обладающих только подходящими внешними данными, как «типаж», не владеющий всем комплексом элементов, из которых составляется настоящая, подлинная, художественная игра киноактера. (Я с полной убежденностью подтверждаю, что у людей, впервые применивших этот термин, абсолютно не было того неверного представления о новом киноактере, которое было впоследствии вложено в термин «натурщик»,— и теоретическая работа того времени, а самое главное, и практическая доказывают, что, называя киноактера натурщиком, режиссерская молодежь воспитывала его в школе не как типаж, а как полноценного актера.)

Эти работы происходили в то время в Государственной школе кинематографии, затем в мастерской, которой руководил автор этой статьи, в мастерской ФЭКС под руководством режиссеров Козинцева и Трауберга и в киношколе имени режиссера Чайковского. В некоторых из упомянутых школ новый киноактер назывался просто актером, а в некоторых — натурщиком, но существо его было одно и то же. Актеры театральные и старокинематографические, не желая учиться — переквалифицироваться, а может быть, и не поняв тех огромных задач, которые встали перед ними, перед новой кинематографией, приняли все меры к тому, чтобы вульгаризировать упомянутый недостаточно удачный термин «натурщик». Им в этом отношении оказали содействие те кинематографические режиссеры, которые начали отрицать киноактера вообще и под словом «натурщик» понимали только «типаж». Эти режиссеры, подражая в методах своей работы методам Эйзенштейна и Пудовкина, что называется, перегнули палку в монтаже, то есть всю силу воздействия кинематографических произведений перенесли только на монтаж, снимая статически в нужных им позах типажно подходящих людей, и отказались от использования квалифицированных и театральных киноактеров.

Совершенно естественно, что с этого момента понятие «натурщик» становится символом необученного, нетворческого человека, пригодного только своими физическими данными к съемкам в кинематографе, то есть являющегося нетворческим компонентом кинопроизведения.

В определенный период развития нашей кинематографии, в тот

период, который был связан с последними годами деятельности РАППа и АРРКа, большинство картин делалось в основном не только на типаже, но главным образом и на индустриальном фоне — на шестеренках, колесах, тракторах и прочих машинах или на деталях машин. Все режиссеры — перегибщики и вульгаризаторы совершенно забыли о живом человеке, показ которого на экране требует высококвалифицированного, глубоко чувствующего, правдивого актера, — актера, что называется, с большой буквы.

Так создалось положение, при котором об актере не только кинематографическом, но даже и театральном, работающем в кино, совершенно забыли.

В связи с этим притока в кино новых актерских сил почти не наблюдалось — никто не хотел приобретать новую специальность, не сулившую хорошую работу. (Меня не следует понимать так, что театральные актеры должны уходить из театра и всецело отдавать себя кинематографу, но для того, чтобы работать в кино, необходимо владеть всей суммой специально кинематографических приемов — спецификой кинотехники. Законы восприятия театрального зрелища и кинематографического, устройство зрительного зала в кино и театре различны. И несмотря на то, что кино является естественным развитием театра, как бы дальнейшим его этапом, техника театрального киноактера недостаточна для того, чтобы он полноценно мог работать перед экраном.)

Никто не хотел пополнять свои знания, овладевать специальной кинематографической техникой, потому что на экране главное место занимали машины, индустриальный фон и самое последнее место занимал актер, вернее, не актер, а только позирующий человек с настоящей бородой, бородавкой или другой какой-нибудь типажной деталью лица. В то время часто приходилось слышать вполне обоснованные жалобы актеров на то, что они, к сожалению, живые люди. Актеры постоянно спрашивали: «Не найдется ли у Вас какой-нибудь роли трактора или динамо-машины?»

Совершенно естественно, что и создание специальных киноактеров, сосредоточенное в Государственном техникуме кинематографии, в мастерской ФЭКС, в школе имени Чайковского и в мастерской Кулешова, к этому времени почти прекратилось. Киноактеры частью переквалифицировались либо на помощников режиссеров, либо на ассистентов, либо на самостоятельных режиссеров (Хохлова, Охлопков, Герасимов и другие).

Но вот наступил переломный этап развития советской кинематографии. Немая кинематография обрела звучание — началась эпоха звукового кино... Вскоре пришло 23 апреля, которое принесло с собой ликвидацию РАППа и новый подъем исключительного внимания партии к искусству вообще и к творческим работникам в частности.

Проблема социалистического реализма, проблема создания страстных и мудрых, жизненных, правдивых произведений искусства стала самой ведущей, самой актуальной.

Звуковое кино дало возможность максимально использовать речь человека, дало возможность вернуться к полноценной работе с актерами, потому что редко в каком другом искусстве можно с такой силой и убедительностью показать живого человека.

Совершенно естественно, что в связи с этой новой линией развития советской кинематографии повысился спрос на актеров. Взоры большинства режиссеров обратились опять к театру. Начался новый приток театральных актеров в кинематографию. Сохранившиеся киноактеры (а многие из них не сохранились, в силу плохих бытовых условий и несерьезной атмосферы работы) стали переквалифицироваться на звуковых, овладевали голосом, дикцией, и большей частью это им удавалось. Существовавшая в это время «теория» о том, что в звуковом кино киноактеру нечего будет делать, оказалась несостоятельной. Многие кинематографические актеры сделались звукокиноактерами очень легко, и это понятно. Для того чтобы управлять автомобилем, не нужно сначала быть извозчиком, а мотоциклисту пересесть за руль автомобиля легче, чем человеку другой специальности.

Итак, и театральный актер и киноактер вновь заняли свое место на экране, причем это место оказалось ответственным и почетным в связи с тем, что вся творческая энергия съемочных групп направилась на создание больших, волнующих произведений в плане социалистического реализма.

Этот сборник и рассказывает о лице советских актеров, работающих в настоящее время в нашей кинематографии. Часть из них актеры, пришедшие из театра, а часть — переквалифицировавшиеся актеры немого кино. Мы давно знаем, что наша кинематография на первом месте в мире по глубине и силе воздействия, по жизненной правде кинопроизведений. Достаточно вспомнить победное шествие «Броненосца «Потемкин» Эйзенштейна, достаточно вспомнить недавнюю венецианскую выставку, на которой мы заняли первое место, и, наконец, наши победы на первом кинофестивале! Все это безапелляционно доказывает исключительные достижения нашей замечательной кинематографии.

Но в то же время на кинофестивале констатировалось, что нам, несмотря на исключительные успехи, нужно еще чрезвычайно многому учиться у заграничной кинематографии. И в первую очередь мы должны учиться актерской работе. Мы имеем замечательных киноактеров, некоторые из них участвуют в этом сборнике, они создали незабываемые образы в наших лучших картинах, но в то же время из этого же сборника читатели увидят, что творческое лицо этих актеров, несмотря на огромную значительность и глубину их работы, недостаточно закончено.

Современный советский киноактер (и театральный актер, пришедший на работу в кино) находится как бы только в стадии становления.

Большая работа, проделанная этими актерами над собой, над приобретением новой техники, новых знаний, над изучением жизни (что является самым главным) и над приобретением настоящих, больших, волнующих чувств, над приобретением искренности в игре перед аппаратом, еще не закончена.

С другой стороны, если учесть организационный опыт создания кинокартин, то станет ясным, что у нас актеров не хватает даже количественно. Когда режиссер получает сценарий, он с большим трудом находит нужных исполнителей и на мужские и на женские роли — того, что имеется на «актерском рынке», недостаточно. В то же время мы видим, что западные и американские картины исключительно обеспечены большим количеством высококвалифицированных актеров.

Нам нужно учиться у заграничной кинематографии блестящей актерской технике, которой мы владеем хорошо, но недостаточно еще совершенно. Мы видели на фестивале, как исключительно тонко, сильно и выразительно владеют иностранные актеры и пением, и речью, и танцами, насколько широк их диапазон — от комедийных до глубоко драматических амплуа.

Стоит поговорить особо о культуре актерской речи. На этом нужно заострить внимание и наших режиссеров и наших актеров. Нас потрясло на фестивале умение говорить французов и американцев. Мы говорим на экране еще очень плохо, мы еще не достигли естественного, непринужденного, жизненного разговора. Наши актеры говорят медленно, с неестественной расстановкой слов, как будто они произносят бывшие надписи. Настоящей, живой речью, такой, какую мы слышали во французских и американских картинах, наши актеры еще не владеют.

Поражает синтетичность западных и американских актеров. В этом отношении исключительным примером блестящих синтетических актеров является труппа китайского театра Мэй Ланьфана, недавно гастролировавшая в Москве и Ленинграде. Китайские актеры с одинаковым блеском владеют всеми элементами своей работы. Наши же актеры, замечательно играя, очень редко поют, а если хорошо поют, то плохо танцуют и т. д. и т. д.

Я все это перечислил не для того, чтобы умалить значение наших замечательных актеров. В том, что кинематография всего мира, несмотря на свои технические преимущества, учится настоящему киноискусству только у нас, у советских кинематографистов, никто не сомневается, и это известно каждому.

Любовь массового зрителя к народным артистам Гардину и Бабочкину, исключительное умение работать на экране актрис и актеров

Магарилл, Кузьминой, Герасимова, Хохловой, Никитина и других также очевидно.

Но дальнейшее победное шествие нашей кинематографии, дальнейшее ее развитие и, в частности, развитие советских киноактеров будет возможно только тогда, когда все, чему можно научиться у Запада, мы изучим, овладеем этим и добавим к основному — к идейной целеустремленности и жизненной правдивости наших кинопроизведений, поставивших нашу кинематографию на первое место в мире.

Есть ряд причин, мешающих дальнейшему развитию наших актеров. Одной из них является неорганизованное совмещение работы актера в театре и кино. Это часто приводит к халтуре. Мы ни в коем случае не можем отказываться от услуг театральных актеров. Театральные актеры своей работой исключительно обогащают кинематографию. Достаточно вспомнить «Чапаева» — народный артист Бабочкин пришел из театра. Но вместе с тем мы знаем на производстве ряд значительных осложнений, которые вытекают из постоянной невозможности урегулировать время работы актера в театре и на съемках.

Этот вопрос, а также и вопрос актерского роста, актерского воспитания, вопрос дальнейшего самоусовершенствования, упирается в самое главное — в репетиционную работу. Без предварительной репетиции невозможно создание настоящих, больших актерских образов в киноискусстве, и, следовательно, невозможно создание больших кинопроизведений. (Конечно, исключения бывают, но это только исключения.)

Мне кажется, что чрезвычайно затормозило рост актеров закрытие актерских факультетов в государственных институтах кинематографии. Правда, в связи с этим воспитание актеров перешло в студии при фабриках, но эти студии большей частью оказываются беспризорными.

Таким образом, мы в данное время не имеем баз, создающих актеров, обеспеченных серьезными преподавателями, солидным руководством и внимательным наблюдением за актерским молодняком. И если надо встать на точку зрения ненужности актерских факультетов в ГИКах, то нельзя оставлять беспризорными актерские студии при фабриках.

Вообще же надо окружить максимальным вниманием и заботой киноактера, надо улучшить бытовые условия и надо улучшить условия работы актеров на фабриках.

Неорганизованность на съемках еще необычайно велика. И поэтому некоторые статьи в этом сборнике носят характер не только разбора творческого метода работы, но и являются как бы выступлением отдельных актеров по наболевшему актерскому вопросу. А этот пресловутый актерский вопрос рождается из-за невнимательного отношения к актеру вообще (столь характерного для недавнего прошлого) и, главное, из-за неорганизованной, хаотической обстановки на производстве.

Необходимо сейчас всячески помогать и содействовать организации отдельных актерских студий при фабриках и при производственных коллективах (опыт организации таких мастерских имеется). Самое же основное, на что надо обратить внимание и что послужит решающим фактором в дальнейшем развитии советских киноактеров,— это максимальное проведение метода предварительных репетиций во всей нашей кинематографии. Качество актерской работы этот метод должен повысить необычайно, а наряду с этим он обеспечит и рост молодняка.

За сюжетную кинематографию

Главное в создании кинопроизведения — передача основного: идеи в художественно выразительных образах, взятых из реальной, окружающей нас действительности.

Полноценное выражение идеи в кинокартине немыслимо без драматургически построенного сюжета.

Бессюжетная кинематография не может быть идейно целеустремленной. Как бы замечательно формально ни была сделана бессюжетная (и малосюжетная) картина, она много не скажет зрителю.

Если на экране в великолепных гармонических сочетаниях с музыкой будут двигаться черточки, точки и треугольники, толк от такого произведения будет чрезвычайно небольшой, несмотря на большую ремесленно-творческую энергию, потраченную на создание такой «картины». Кинокартина хорошо воспринимается зрителем, когда в ней есть интрига, действие, динамика, когда в ней имеется увлекательный, интересный и жизненно правдивый сюжет.

Мы еще имеем (а раньше имели очень много) кинокартины с ослабленным, недоразвитым сюжетом, а совсем недавно в нашей кинематографии был период увлечения бессюжетностью. Через этот период прошли многие киноработники. Сценаристы писали, режиссеры снимали, а зрителям, несмотря на замечательно отделанные сцены, кадры и фрагменты в картинах, было скучно и неинтересно. Почему-то только недавно стало очевидно, что без наличия на экране крепкого, драматургически сделанного сюжета зритель не будет смотреть картину с неослабевающим вниманием. А если картина смотрится невнимательно, то и идея произведения с экрана не дойдет, то есть бессюжетное кинопроизведение всегда будет пустым и бессодержательным.

Сюжет — движение образов в результате заложенных между ними противоречий. Нет сюжета — нет движения образов, следовательно, нет и художественно выраженной идеи. Бессюжетники в свое время ставили во главу угла «идеологию», кричали о своей целеустремленности, но они не понимали, что это идеология в кавычках, что она не органична про-

изведению, что набора замечательных эпизодов недостаточно для полноценного приятия зрителем картины.

У нас были выпущены очень высокого качества картины, причем эти картины с огромным успехом проходили на узких просмотрах, а зритель на них не ходил, зрителю эти картины не нравились. Почему? Да потому, что зрителю было неинтересно смотреть бессюжетные и малосюжетные картины.

Зрителя не могут интересовать индивидуальные или интимные творческие упражнения, даже большого киномастера и даже на высокие темы. Даже значительные, замечательно сделанные эпизоды, не находящиеся в связи между собой, зрителя не удовлетворяют. Зритель вправе требовать (и требует настойчиво и властно) интересных, полнокровных картин, держащих внимание с самого начала до конца. И только такими картинами кинематографист может сказать полным голосом то, что он хочет и должен сказать зрителю.

Обыкновенно не принято сравнивать произведение искусства с ремеслом, и это правильно, но в данном случае можно прибегнуть к некоторой аналогии: если бы вместо выпуска хороших пальто, костюмов какой-нибудь универмаг продавал бы намеки на законченные вещи — один рукав и полу, одну «брюку», подтяжки (причем все эти детали могли быть чрезвычайно хорошо выполнены и даже могли давать почти полное представление о вещи в целом,— но вещи-то все-таки не было бы), покупатель бы ее не покупал. Такой товар покупателю неинтересен. Вот так же неинтересно и ненужно смотреть бессюжетные, недоработанные, несобранные кинопроизведения — «полуфабрикаты».

На кинофабриках стало обычным явлением, что сценарии идут в производство недоработанными. Часто в процессе съемок режиссер переделывает и перекраивает сценарий, иногда это ведет к улучшению вещи, а иногда — к ухудшению. Если сценарий полностью не закончен до начала съемок, то в таком сценарии, конечно, не может быть отточенного, драматургически напряженного сюжета.

Сценарный вопрос на данном этапе развития нашей кинематографии приобретает особую важность. Сюжет не появится в процессе съемок и монтажа, а качество сюжетного построения и определяет качество работы сценариста.

Как только на кинофабриках начнут требовать от писателей (сценаристов) крепкого драматургически построенного действия, так и общий уровень нашей кинематографии (кинокартин), безусловно, повысится.

Наряду с блестящими нашими достижениями мы имеем и ряд очень серых, неинтересных картин. И если мы умеем делать хорошо, то мы «умеем» делать и очень плохо. И можно с уверенностью сказать, что худшие вещи на наших экранах главным образом плохи от несостоятельных сценаристов. Очень опытный и высокоталантливый режиссер

может иногда исправить, улучшить своей работой плохой сценарий, но средний или начинающий режиссер по хорошему сценарию всегда сделает лучше, чем по несостоятельному. (Но и замечательный режиссер может сделать большое, значительное кинопроизведение только по хорошему, следовательно, по сюжетному сценарию.)

При выборе сценариев необходимо учитывать количество (если так можно выразиться) сюжета в вещи — степень насыщенности сюжетом, его уплотненности. Метраж картины ограничен, слишком многого в картину втиснуть нельзя, и поэтому количество действия в сценарии имеет свои пределы, а это не может не быть учтено при драматургическом построении.

Я сейчас работаю над национальной картиной «Дохунда», построенной на материале Таджикистана. Мне кажется, что в сценарии имеется хорошая драматургия, но в то же время в сценарии автором учтена параллельно прямому действию необходимость показа и таджикских пейзажей, и бытовых особенностей, и фольклора и т. п. На все это оставлено соответствующее место. (Конечно, место для фольклорного материала отведено в сценарии органически, оно неразрывно связано с сюжетом, но сценарист представил возможность режиссеру сделать упор, задержать внимание зрителя на фольклоре, помимо прямого развития действия.)

Кроме характера постановки большое значение для определения насыщенности сценария действием имеет и квалификация режиссера. У нас много режиссеров, но они не все гениальны, среди них есть большие таланты, есть таланты поменьше, есть просто способные художники, и все могут дать интересные и значительные (в своем жанре) картины. Но не могут все режиссеры работать одинаково — один больше может отработать, отделать вещь, другой меньше.

Поэтому одному из режиссеров надо брать сценарий с максимально уплотненным сюжетом, с максимальным насыщением вещи драматургией, для другого сюжет может быть менее длинным, более компактным, потому что этот режиссер лучше, полнее обработает, «подаст» детали, отдельные места. Но ни одному режиссеру (даже гениальному) не стоит тратить творческую энергию на бессюжетную или малосюжетную вещь — в ней не выразишь во всей полноте основной идеи, основного замысла. Зритель не будет захвачен до конца такой картиной.

Поэтому одним из лозунгов нашего искусства должен быть — за сюжетную кинематографию.

Так, кино, развившись при капитализме, у нас диалектически прошло через отрицание сюжета и снова пришло к непреложному утверждению необходимости новых сюжетных картин, новой советской драматургии.

Культура режиссерского творчества

За последнее время на наш экран вышел ряд высокоидейных, высокохудожественных картин.

Но этого мало. Высоким художественно-идеологическим качеством должны отличаться все советские картины. Они должны делаться в полном смысле слова мастерски и культурно.

На советском экране не место картинам «низшего сорта». Задача всех кинематографистов добиться максимального повышения качества наших фильмов.

Казалось бы, для советских киноработников это азбучная истина. Но как слабо усваивается всеми нами эта азбука! Слабый профессиональный уровень и бескультурье, к сожалению, до сих пор являются еще бедой нашего кинопроизводства. Почему-то повелось, что некоторые признанные мастера киноискусства стараются не столько делать хорошие картины, сколько делать то, что у них вообще хорошо выходит, независимо от того, к месту ли оно или нет.

Так поступают люди, когда не понимают «что к чему» и не умеют сделать то, что надо.

Есть такой старинный анекдот.

Неграмотная старушка продиктовала писарю письмо к сыну. Диктует адрес: «Город Самара, улица...» Писарь пишет, повторяя вслух: «Город Казань». «Не в Казань, а в Самару»,— поправляет старушка. «В Самару не буду писать, — отвечает писарь, — в Казань напишу, в Киев, а в Самару не буду...». — «Почему же не будешь? Сын в Самаре живет, если в Казань послать письмо, не дойдет». Но писарь продолжает настаивать на своем: «В Самару не буду, в Киев буду, в Казань буду, а в Самару не буду!» «Да почему не будешь?» — допытывается старушка. «Потому что у меня буква «К» хорошо выходит...».

До чего полезен всем нам этот забытый анекдот! Разве нет у каждого из нас: у сценаристов, режиссеров, операторов, актеров,— своего красиво выходящего «К», которое мы стараемся вставить куда угодно, лишь бы продемонстрировать лихие завитушки своего «мастерства». Пусть картина попадет не по нужному адресу, зато «К» будет выведено по всем правилам витиеватого «художественного» чистописания.

Происходит это от нашей недостаточной общей и профессиональной культуры. Делать только то, что надо, и делать это очень хорошо — трудно. Показателем недостаточной культуры, на наш взгляд, является нежелание значительной части творческих работников вводить новые передовые методы производства. Мы снимаем еще много плохих картин, снимаем их недопустимо дорого и непозволительно долго.

Казалось бы, что максимальное внимание к сценарию и подготовительному периоду должно быть главной задачей производственников.

Но на практике получается иначе: если подготовительный период затягивается, то большей частью по-пустому, а сценарии часто идут в работу незаконченными, недоделанными. Редкий из художественных руководителей студии сможет назвать по-настоящему доделанный сценарий из уже запущенных в производство картин или по-настоящему глубоко разработанную режиссерскую экспликацию.

Сценарии, как правило, поступают в разработку режиссера недоделанными, неполноценными.

Причины этого кроются:

а) в недостаточных профессиональных знаниях писателей в области кино;

б) в недостаточных профессиональных знаниях части консультантов по сценариям на студиях и в их привычке ограничиваться в работе с автором общими разговорами, «высокими рассуждениями»;

в) в боязни сценарных отделов давать доделывать сюжетные схемы, диалоги и прочее помимо автора специалистам этого дела (без участия их в авторских правах, конечно). Сценарные отделы недостаточно привлекают опытных людей в помощь авторам. Современный сценарий должен отделываться (не делаться, а отделываться) рядом работников, а не только одним автором (в этом нам необходимо позаимствовать опыт Америки);

г) в переоценке своих сценарных способностей режиссерами, полагающими, что в режиссерской разработке, а главное, потом на съемках все будет великолепно исправлено за счет хорошо выходящих «К»;

д) в либерализме директоров студий, художественных руководителей и художественных советов, запускающих в производство не доделанные до конца сценарии, а также в недопустимой погоне за «упускаемой погодой», «уходящим сезоном» и т. д.

Большинство наших режиссеров разрабатывают режиссерские сценарии небрежно и невнимательно.

Форма режиссерских сценариев, принятая на студиях, сильно устарела. Звуковая часть картины разрабатывается чрезвычайно приблизительно и примитивно, зарисовки кадров не делаются. Метраж на все кадры обычно ставится преуменьшенным. Серьезных, продуманных экспликаций по вещи и отдельным ее компонентам не представляется. По существу, режиссеру дают ставить картину на веру, как бы покупая у него кота в мешке.

Большинство режиссеров считают применение новых, более совершенных сценарных форм режиссерской разработки и экспликации делом позорным, чуть ли не унижающим творческое достоинство, допустимым только для студентов ВГИКа. Попытки их применения считаются формалистическими измышлениями или бредом сухих, нетворческих людей.

В лучшем случае тщательно сделанный режиссерский сценарий и экспликации приветствуются, но... у других, «а мне, моей творческой индивидуальности, это дело не подходит».

Стандартной мотивировкой для запуска картины в производство без подробных режиссерских разработок служит «конец зимы», «конец лета», «начало осени», «период дождей» и другие атмосферные, географические, календарные соображения. Любопытно, что Управление по производству художественных фильмов около двух лет назад заказало ВГИКу разработать новые формы режиссерских сценариев. ВГИК быстро выполнил это задание. После чего... все о нем забыли, несмотря даже на то, что «Сибиряки» были сделаны на основе этой новой формы и опыт работы над картиной показал ее большую производственную целесообразность.

Подготовительные периоды также проходят нецелесообразно, время тратится неорганизованно, непродуманно. Хочется, чтобы к своему творческому, художественному облику наши режиссеры прибавили бы и немного качеств подлинно деловых людей, здоровой «американской деловитости». Пора, давно пора сдать в архив представление, что художник— обязательно существо неорганизованное, неаккуратное, неточное, что «вдохновение» не может появляться у него в часы, узаконенные кодексом законов о труде. Конечно, творческая работа — сложная и особенная, но порядок, точность и ответственность в ней должны быть обязательными. Таков должен быть стиль работы передового советского кинорежиссера.

Нередко «вдохновенные» мастера не знают, что и как они будут делать завтра, с кем из актеров работать, в каком порядке и чем заниматься.

Вряд ли при таком «художественном» отношении к работе долгие сроки подготовительных периодов имеют практический смысл.

Посмотрите любые пробы актеров на очередные картины. Что может лучше продемонстрировать легкомысленное, безответственное отношение к работе, чем эти пробы актеров на нескольких метрах пленки, со случайным текстом, часто со случайным светом, без длительной и серьезной репетиционной работы!

Кстати, о предварительных репетициях. Только в последние годы стали немного репетировать, но чрезвычайно мало и чрезвычайно приблизительно. А режиссеры, желающие обязательно репетировать до съемок, вынуждены отказываться от этой необходимейшей работы: сценарий запоздал, пуск в производство запоздал, актеры заняты в театре, а погода уходит, или срочно освободились павильоны, или план студии не выполняется из-за других режиссеров, и на репетиции не остается необходимого времени.

Так гибнут благие начинания, так ухудшается качество картин.

После «приблизительной» подготовки картины снимают приблизительно: зачастую и группа и даже сам режиссер не знают, что и как будет сниматься. Мизансцены и мизанкадры заранее не разрабатываются, декорации задумываются и строятся без учета мизансцен, а сами съемки необычайно осложняются беспорядком в технологическом процессе (нет света, необходимой осветительной аппаратуры, не та пленка, плохо и несвоевременно выполнены декорации, нет реквизита, неожиданно оказываются плохо сшитыми костюмы, не работает съемочный аппарат, занят актер и т. д. и т. д.).

Беспорядок в технике происходит по ряду причин:

а) режиссер и группа плохо подготовились к съемкам;

б) техническая база фабрики плохо организована и работает недостаточно точно;

в) диспетчеры работают не оперативно, а бюрократически;

г) съемки «захлестываются» одна на другую, потому что не соблюдается производственный план.

Новые комбинированные методы съемок применяются нашими режиссерами большей частью неохотно. Таким съемкам недостаточно доверяют, не продумывают их, не добиваются высокого качества. Если же картина в значительной части делается комбинированными съемками, то время их выполнения совершенно неправильно учитывается — комбинированные съемки требуют тщательной и кропотливой работы, иначе они получаются большей частью недоброкачественными.

Все недостатки съемочного периода не могут компенсироваться доброкачественным монтажом.

Залог успеха работы над картиной — монтаж параллельно съемкам. На это идет очень мало режиссеров: многие не успевают и снимать и монтировать, а высококвалифицированных монтажеров-помощников не имеют.

Некоторые режиссеры вообще не умеют монтировать — делают это медлительно, жалеют каждый кадр, не думают о драматургии вещи, не учитывают необходимости простого и ясного рассказа; зато всюду, где это возможно, пытаются вставлять завитушки своих излюбленных «К».

Общей бедой режиссерского монтажа является неумение, а часто нежелание сокращать картину, делать ее стройнее и драматургически отчетливее. Режиссеры нещедры в монтаже, как плюшкины дрожат они над каждым сантиметром своего «творчества». Неряшливо ведется во многих случаях и работа по озвучанию картины, в особенности по музыке. Можно назвать немало картин, к которым композиторы писали музыку, не видя материала, не зная режиссерской экспликации, не зная ритма монтажа и действия.

Надо наконец повести серьезную борьбу за мастерство и культуру на кинопроизводстве, за новые производственные методы.

Не одна буква «К» должна быть замечательной в нашем творчестве, а все буквы нашего художественного алфавита. У нас есть множество передовых работников, подлинно культурных мастеров. Надо сделать так, чтобы мастерами были все. Эта задача должна быть разрешена художественными руководителями, художественными советами и всеми творческими коллективами студий.

Больше творческой инициативы!

За последнее время работа художественного совета студии значительно оживилась. Содержательно и интересно прошли обсуждения материалов картин «Лесные братья», «Лермонтов», обсуждение работы над режиссерским сценарием «Мальчик с голубем» и, наконец, совещание по работе над тематическим планом и сценарным заказом на 1943 год.

Заседания совета стали более широкими — в них принимает участие и творческая секция фабкома. Тем не менее всем творческим работникам студии, и в особенности режиссерам, следует возможно больше проявлять свою инициативу в деле улучшения, удешевления и ускорения производственного процесса студии, в деле создания высококачественных, интересных, нужных народу и фронту картин.

Мы часто снимаем плохие, неинтересные, неправдивые, никчемные картины (к тому же дорого и медленно). Каждый должен подумать, как изжить эти страшные пороки в нашей работе.

Основной недостаток многих наших картин — их примитивность, отсутствие в трактовке глубины режиссерской мысли, наивная (или вычурная), неправдивая игра актеров, неинтересное построение и решение кадров и монтажа.

Это происходит потому, что мы бюрократически и бесстрастно относимся к нашей творческой работе: ждем, когда сценарный отдел студии приготовит подходящий сценарий, а потом без особого напряжения ума, творческой воли, выдумки, с равнодушным, спокойным сердцем принимаемся за его постановку. Снимая, думаем больше о том, как бы отменить очередную съемку, и не проявляем должной энергии в нахождении новых методов работы, смелых приемов, остроумных производственных находок и т. п. Мало готовимся к съемкам, небрежно разрабатываем режиссерские сценарии, мало репетируем (а часто и совсем не делаем этого), не умеем репетировать, много кричим, требуем, а в сложных производственных ситуациях теряемся и опускаем руки.

Эти явления у многих из нас происходят от творческой косности, необоснованной самонадеянности, бескультурья, ленивого равнодушия, нежелания учиться у товарищей, нежелания помогать друг другу, принимать советы и помощь.

А ведь должно быть известно, что лучшие произведения советской

кинематографии создавались в атмосфере большого творческого напряжения, коллективно, при непосредственном участии режиссера во всех процессах. Сценарии этих картин не появлялись в готовом виде из недр сценарных отделов, не приносились авторами во вполне законченном виде, а создавались совместно режиссерами, авторами, сценарными отделами.

Режиссер должен жить темой: мечтать о ней, вынашивать ее — сам предлагать, изобретать, находить, а не только ждать готовых законченных хороших сценариев, подносимых ему, как на блюде, из сценарного отдела.

Производственный процесс картин также должен происходить в атмосфере максимальной творческой инициативы. Хорошие картины получаются оттого, что режиссеры неограниченно требуют предельных масштабов для своих постановок по декорациям, массовкам, реквизиту и т. п. Гораздо важнее тщательно обдумывать каждую деталь оформления картины, находить правильные «ключи» режиссерской трактовки, а не надеяться получить высокое качество снимаемого за счет неограниченного количества всех компонентов. Надо учиться у Чаплина снимать, когда надо, скромно, но замечательно по режиссерскому ви́дению, по актерской игре. (Для этого надо иметь продуманный полноценный режиссерский сценарий, уметь работать с актерами, уметь и хотеть репетировать.) Нельзя гнаться только за большими именами и апробированными, проверенными актерами, надо уметь создавать актеров самим, а не жить только за «чужой счет» в этом деле.

Из сказанного совершенно не должно следовать, что нам всем и всегда необходимо отказываться от больших масштабных съемок, но их надо организовывать и проводить не по линии наименьшего сопротивления, а глубоко и тщательно их продумывая, не забывая о творческом режиме экономии. Если в кадре нужна массовка в тысячу человек, надо уметь ее делать из ста, а из тысячи надо уметь показывать в картине десять или сто тысяч.

Нельзя забывать о широких возможностях применения комбинированных съемок, мы очень часто забываем об этом и сами обедняем наши картины.

Вот важнейшие задачи в нашей повседневной работе, обсуждение и проведение в жизнь которых должно являться первоочередной программой деятельности худсовета. В этом плане и надо немедленно начинать работать.

Цветное кино

Мысли, высказанные (и, к несчастью, недосказанные) С. М. Эйзенштейном о цвете в кино, касаются общекомпозиционных вопросов построения цветного фильма. Соображения Эйзенштейна дискуссионны, ибо суще-

ствуют и другие (противоположные) точки зрения на роль цвета в композиции кинокартины. Многие считают, что цвет в кино не должен иметь самостоятельного значения, быть как бы незаметным — только дополнять, естественно окрашивать происходящее действие.

Искусство цветного кино еще чрезвычайно молодо, и никто еще не успел установить для него более или менее верных законов и положений. Должно пройти время, должен накопиться опыт, чтобы стало возможным устанавливать теорию построения цветных кинокартин.

В то же время вам необходимо познакомиться с особенностями работы режиссера над цветными фильмами. Технологический процесс съемки цветного фильма происходит примерно так же, как и черно-белого. Для режиссера в этом плане не возникает дополнительных затруднений, тяжесть технической передачи цвета на пленку целиком ложится на плечи оператора. Цветная съемка требует значительного количества света, сугубой точности в работе оператора по определению экспозиции и несколько задерживает возможность контроля снимаемого, так как процессы обработки цветной пленки сложнее, чем черно-белой, и пока занимают большее время.

Совершенно естественно, что в цветном кино должны применяться специальные — цветные — декорации, костюмы, грим и т. д., отсюда чрезвычайно вырастает роль и значение художника фильма, работающего в съемочной группе.

Нет сомнения в том, что специальные знания живописи также необходимы для режиссера-постановщика цветных кинокартин.

Существует две точки зрения на съемку цветных фильмов: одни считают, что лучше всего получается цвет в кадрах, заснятых на натуре: другие считают, что лучше получаются кадры павильонных съемок, потому что в павильоне можно специально окрашивать декорации, применять цветные фильтры на осветительной аппаратуре и т. п. Поскольку по этому поводу существуют разные точки зрения, следует прийти к заключению, что и на натуре и в павильоне можно добиваться прекрасных результатов в цветной кинематографии. Лучшим доказательством этого положения может служить практика съемки наших цветных кинокартин, одинаково интересных как по съемкам в павильоне, так и на натуре.

В области цвета наша советская кинематография заняла первое место в мире — наши цветные картины значительно лучше, выразительнее, художественнее таких же заграничных (например, «Каменный цветок», «Сказание о Земле Сибирской» и др.).

Работа с цветом в кинематографии особо усложняет процесс монтажа — как отдельных сцен, так и общего композиционного построения кинокартин; это понятно, потому что учет цветотональных переходов в кусках и в соединении сцен создает дополнительные трудности. Возника-

ют также дополнительные трудности при печати цветного позитива — при печати куски должны специально подгоняться друг к другу по цветотональности для облегчения монтажа. Введение нового элемента — цвета — в общую композицию кинопроизведения чрезвычайно обогащает его новыми выразительными средствами — отсюда сила воздействия цветной кинокартины на зрителя становится поистине огромной.

Художественное наследство

Успешно заниматься творчеством работник искусства может, лишь овладев методом. Для художников, активно участвующих в строительстве коммунизма, особенно необходим наиболее совершенный метод создания произведений искусства. Таким методом является социалистический реализм. Вне этого метода творчество будет неплодотворным, хаотичным, случайным.

Существование метода социалистического реализма является, безусловно, бесспорным. Но работа по этому методу должна совершенствоваться, улучшаться.

Цель настоящей заметки в том, чтобы поговорить о некоторых неточностях и ошибках в изучении и толковании метода социалистического реализма, с которыми довольно часто приходится встречаться.

Одна из таких ошибок заключается в неправильном, однобоком понимании использования художественного наследства.

Так, например, обращая внимание художников на школу «передвижников» как на главную, наиболее социально значимую, некоторые допускали погрешность, совершенно отвергая другое художественное наследство, знание которого тоже необходимо для создания полноценных художественных произведений.

Разве Серов, Врубель, Малявин, К. Коровин, даже кое-кто из импрессионистов не дают материала для совершенствования в живописи?.. А разве нечему поучиться литературе у таких сложных и противоречивых мастеров, как Брюсов, Блок, Есенин?

Необходимо правильно увидеть в произведениях этих художников «рациональное зерно» и уметь решительно отвергнуть все, являющееся чуждым и неприемлемым.

Не все «передвижники» всеобъемлюще классичны, как Крамской, Суриков, Верещагин и другие. Некоторые из «передвижников», обращая особое внимание на сюжетность, к сожалению, иногда пренебрегали цветом, линией, остротой художественного восприятия.

Ставя во главу угла прогрессивные, демократические идеи «передвижников», учась в живописи прошлого главным образом у них, мы не должны все же проходить мимо достижений других направлений.

Недаром «Голубь мира» Пикассо, значительную часть картин которого нельзя понять и принять, — самый любимый рисунок всех честных, прогрессивных людей мира.

Недаром Ленин так ценил творчество Льва Толстого, несмотря на ошибки писателя, которые он так точно и беспощадно критиковал.

Несколько слов о тематичности.

Нам особенно необходимо решать большие темы, развертывать широко сюжеты нашей великой революционной социалистической эпохи. Кто же иначе о ней расскажет? Но нужно также учитывать при этом, кем и где воспринимается художественное произведение. А между тем степень массовости и точности назначения произведения искусства часто не учитывалась. Поэтому, например, в недалеком прошлом в живописи оказались «в загоне» пейзаж, обнаженный человек, натюрморт и т. д.

Вспоминаю любопытный случай. Приемные экзамены. Передо мною обыкновенный поступающий, воспитанник средней школы. Показываю ему красочный и поэтичный пейзаж Сарьяна (оригинал висит в Третьяковке): «Нравится?» Ответ: «Я не могу видеть патологическую гадость!» Вопрос: «Что вы хотели бы повесить из произведений живописи в своей комнате и надолго?» Ответ: «Ивана Грозного, убивающего своего сына»... Слов нет, картина Репина гениальна, но...

Мне кажется, что большие тематические художественные произведения должно помещать в первую очередь в местах общественных — в клубах, станциях метро, в домах культуры, на заводах, в театре, а более «интимные» — пейзажи, натюрморты — в бытовой обстановке, которая, конечно, не исключает и серьезной тематичности. Разве не место в квартире хорошему портрету любимого общественного деятеля, писателя, художника?.. Летчику, вероятно, приятно повесить у себя на стене живописный сюжет «Утро на аэродроме» или «Взлет». Но «интимная» живопись, повторяю, в бытовой обстановке наиболее уместна.

То же самое и с кинофильмами. Их необходимо и тематически и жанрово дифференцировать. Главным в них всегда должна быть ведущая тема современной нам эпохи строительства коммунизма. Но кинофильмы должны также иметь свое целевое назначение — для широких масс, для специалистов, для учебного процесса и прочее. Кроме того, фильмы предназначены не только учить (драма, сатира), но и помогать хорошо и весело отдыхать (комедия).

И последнее. Автору всю жизнь казались пейзажи Куинджи неправдивыми по цвету и форме. Но несколько лет тому назад автор много поездил по Украине и увидел, что Куинджи поразительно точен и художествен. Так искусство открывает глаза на мир. А это свойство искусства сейчас особенно важно. Наше искусство должно находиться на боевой линии огня, оно должно утверждать новую жизнь, нового человека нашей социалистической эпохи.

Наша киношкола

В связи с Первым учредительным съездом Союза киноработников СССР хочется вспомнить прошлое и рассказать о настоящем бывшей Первой государственной школы кинематографии, ныне Всесоюзного государственного института кинематографии, известного всему миру. Моя судьба сложилась так, что еще в 1919 году, во время гражданской войны, я принял участие в организации киношколы, а с начала 1920 года до нынешнего дня преподаю во ВГИКе — я вел в разное время режиссерский и актерский курсы, курс монтажа, заведовал кафедрой режиссуры, был директором института, заместителем директора, руководителем ряда режиссерских мастерских и так далее. Есть о чем рассказать, есть что вспомнить...

Теперь ВГИК — огромное учебное заведение, которому тесно в большом здании и в еще не достроенной новой учебной киностудии: жизнь упорно обгоняет плановые расчеты...

Слава советской и мировой кинематографии прямыми или косвенными путями неразрывно связана со ВГИКом.

Всеволод Пудовкин и Анатолий Головня учились во ВГИКе, всегда был близок ко ВГИКу Сергей Эйзенштейн, в учебной студии под его руководством совершенствовались братья Васильевы, создатели «Чапаева». Во ВГИКе преподают А. Зархи, Ю. Райзман, С. Юткевич, И. Пырьев, Г. Рошаль, М. Донской, Р. Кармен, И. Копалин, К. Виноградская, А. Каплер, Р. Юренев, А. Головня, Л. Косматов... Из стен ВГИКа пришли в искусство Г. Чухрай, С. Бондарчук, В. Скуйбин, М. Хуциев, Т. Абуладзе, А. Алов, В. Наумов, Ю. Чулюкин, Э. Рязанов, Р. Чхеидзе, М. Швейцер, В. Шукшин, С. Самсонов, Л. Файзиев, В. Ордынский, В. Тихонов, В. Авдюшко, Н. Рыбников, З. Кириенко, Н. Мордюкова, Е. Савинова и многие другие талантливые кинематографисты.

ВГИК дал кино отличных сценаристов, режиссеров, актеров, операторов, художников, киноведов, администраторов, редакторов...

Шесть бывших учеников ВГИКа являются лауреатами Ленинской премии — В. Монахов, Р. Кармен, С. Бондарчук, Г. Чухрай, В. Ежов, С. Медынский. Нет возможности перечислить всех лучших учеников и педагогов ВГИКа, в котором сейчас учится более полутора тысяч студентов, среди них представители более тридцати национальностей различных республик Советского Союза и посланцы более чем из тридцати зарубежных стран.

В связи со стремительным развитием телевидения наш институт, безусловно, должен стать также центром воспитания телевизионных режиссеров и операторов (большая работа в этом направлении уже проделана), и недалеко то время, когда будет необходимо дать ему новое

имя: «Всесоюзный государственный институт кинематографии и телевидения».

Но вот начинаются «но», о которых необходимо говорить на нашем кинематографическом съезде.

Серьезным, пожалуй, самым серьезным недостатком в работе оргкомитета нашего союза было невнимание к творческой молодежи. Ее словно побаивались в союзе. Оргкомитет, по существу, никак не влиял на процесс творческого воспитания молодых кадров, а этих кадров в современной советской кинематографии примерно процентов восемь-десять.

Вспомним «историю» отношения к молодежи, к киношколе со стороны киноработников и кинорководства в 20-е годы. Все надежды на киношколу, в школе постоянный гость — нарком просвещения А. В. Луначарский. Школа оправдывает возложенные на нее надежды — становятся известными имена В. Пудовкина, А. Головни, А. Хохловой, В. Фогеля, А. Файта, А. Войцик, Г. Кравченко... Начинает работать во ВГИКе С. Эйзенштейн.

50-е годы: состав преподавателей режиссуры и актерского мастерства расширяется, у актеров преподают Б. Бибиков и О. Пыжова, Б. Бабочкин, В. Ванин, Н. Дорохин и другие. В институт приходят С. Герасимов и Т. Макарова, А. Довженко, И. Савченко, М. Ромм. Но на ВГИК начинают нападать: «Где ваши режиссеры, ваши сценаристы, ваши актеры?!»

А их «не было» по двум причинам: часть из них еще училась, а большая часть не могла найти себе применения на производстве, потому что страна снимала не сотни картин, а меньше десятка в год.

Так стало модным, с одной стороны, называть ВГИК «единственным в мире», а с другой — ругать его за то, что он не дает новых кадров кинематографии. Тогда частыми гостями в институте стали уже всякие ревизоры...

Теперь времена изменились — в стране снимаются сотни фильмов, и делаются они уже главным образом вгиковцами — режиссерами, операторами, сценаристами, редакторами; изучаются киноведами.

Весьма существен в свете этого вопрос творческих связей ВГИКа и руководства Союза кинематографистов. Они пока что оставляют желать лучшего.

К сожалению, даже иные из наших «кровных детей», став профессионалами, равнодушны к судьбе воспитавшей их школы. А отдельные товарищи служат плохими объектами для подражания молодежи.

Оставим в стороне материальную и организационную помощь оргкомитета ВГИКу. (Достаточно сказать, что очень многие из ведущих педагогов института не являются до сих пор членами нашего союза.) Перейдем к самому главному — к влиянию союза на идейно-творческое воспитание молодежи.

Некоторое время назад на экранах нашей страны стали появляться фильмы, слепо подражающие приемам зарубежного кинематографа, в частности французской «новой волны». Реакция оргкомитета на подобные фильмы была пассивной, и молодежь неудержимо занялась эпигонством.

Затем загремели на весь мир имена Феллини, Антониони, Годара. Нет слов, эти режиссеры очень талантливы и интересны, но они показывают не нашу жизнь, а жизнь капиталистического общества; разве допустимо буквальное подражание этим режиссерам и игнорирование основного: смысла, интересов советского человека, партийности искусства?

Вот в этой области и надо было бы развернуть широкие дискуссии и в прессе, и на собраниях, и в клубах, и в союзе, и во ВГИКе.

Помогает ли в этой сложной ситуации оргкомитет воспитывать нашу молодежь? Нам думается, что далеко не достаточно, а иногда не только не помогает, но даже мешает.

Приведу поучительный пример на материале последнего месяца: студент-вгиковец сделал на одной киностудии работу и получил от творческой секции восторженный отзыв о фильме: «Все прекрасно, ново, сильно, выразительно, гуманно» и т. д. (Смысл отзыва передаю эмоционально и на память.)

Что же говорили про фильм на кафедре режиссуры ВГИКа? Меньшинство похвалило фильм за «новаторство», большинство его нашло подражательным, пошлым, безыдейным «экспериментом», сделанным под фрейдистскими влияниями (вероятно, «подсознательно»).

Кто же прав? И как так разноголосо и, я бы сказал, бестолково можно воспитывать молодежь?

Нам скажут: это эксперимент. Мы ответим: да, мы за эксперимент, но осмысленный эксперимент, за творческие споры. Эксперимент может быть сложным по форме, но не может быть бессмысленным, безыдейным, беспартийным, даже несмотря на наличие композиционно интересных кадров и прекрасной операторской работы.

Кстати, нас, вгиковцев, очень обижает установившийся обычай: когда вгиковец сделал хороший фильм — это заслуга киностудии, а когда молодой вгиковец сделал плохой или сомнительный фильм — это вина ВГИКа.

А разве это не общая вина и не общая беда? Разве один ВГИК в состоянии бороться со всеми отрицательными качествами нашей молодежи и один нести за все ответственность? А где помощь общественности союза? Где товарищеские руки тех, кто сам недавно кончил ВГИК? И, наконец, почему все производственные удачи не зачисляются ВГИКу в актив? Ведь даже не принято выпускать фильмы с титрами, напоминающими о том, что это дипломная работа вгиковцев.

В центре внимания нашего союза должна стать работа с молодежью, широкое обсуждение первых самостоятельных работ (с привлечением к обсуждению молодежи других творческих союзов). Именно союз может и должен направлять творческие интересы и искания молодежи по правильному пути, обобщать их опыт и практику. Союз обязан осуществлять тесную связь с Институтом кинематографии. Эта связь оживит деятельность союза и в то же время поможет институту направить энергию молодежи в верном творческом направлении.

Дипломные работы ВГИКа — режиссерские, операторские, актерские (выпускные спектакли), проекты и эскизы художников-декораторов — могли бы стать предметом живейшего обсуждения. Защита отдельных дипломов (фильмов, спектаклей) могла быть вынесена за стены ВГИКа.

Едва ли творчески, как и государственно, целесообразна организация при союзе различных учебных курсов. В частности, организация вне ВГИКа режиссерских и сценарных курсов. Следует, конечно, улучшить и разнообразить систему подготовки кинематографических кадров, искать ее новые формы. Против этого трудно что-либо возразить. Но следует, очевидно, учитывать богатейший и оправдавший себя опыт ВГИКа. Важно сосредоточивать педагогические силы, а не распылять их.

Ряды старых педагогов ВГИКа редеют, необходимо пополнение — Союз киноработников его не дает или дает очень мало.

Производство не освобождает режиссеров для частичной работы в институте, но С. Эйзенштейн всегда находил для этого время. Находит его и С. Герасимов. Почему это так трудно другим?

Таковы наши претензии, и они нам кажутся справедливыми. Мы подготавливаем кадры советской кинематографии, эти кадры организованы в Союз работников кинематографии СССР. Мы и союз — единый организм, и наши ошибки и наши достижения — общие. Они касаются всех и ни для кого не могут быть безразличны.

Пожелаем же Первому съезду кинематографистов, чтобы в программе его деятельности обязательным стал пункт о необходимости идейно-художественных, воспитательных и организационных контактов ВГИКа и Союза киноработников СССР.

Кино моего и будущего поколений

В годы нашего поколения появилось много совершенно волшебных чудес в мире. Когда я родился, мои родители не могли представить себе, чему я посвящу свою жизнь. Они не знали, что такое кинематограф, он только что изобретался, и они ничего о нем не слыхали. А когда родился мой сын, я не мог предположить его теперешнюю профессию, ее тогда просто не было.

В жизни моего поколения человек полетел на самолете, открыли пенициллин, вошло в нашу жизнь радио — волшебный ящик (без проводов!).

«Живое» изображение без проводов начали передавать по телевизору. Мое поколение «шагает» в космос, фотографирует другие планеты. В моем поколении родилась атомная физика, медики «вставляют» человеку чужое здоровое сердце вместо изношенного — все чудеса XX века невозможно перечислить.

Наконец, кинематограф за это время стал искусством. А это не так просто — стать искусством. Начались технические преобразования кинематографа: немое, звуковое, цветное, широкоэкранное, широкоформатное, круговое, стереоскопическое и т. д. Кино стало доступным всему человечеству, выросло в гигантскую художественную индустрию.

В наиболее развитых странах появились киношколы, и долго первой и единственной из них была наша, советская — ныне Всесоюзный государственный институт кинематографии, которому 1 сентября 1969 года исполняется пятьдесят лет. Наш ВГИК моложе советской кинематографии всего на несколько дней.

Я начал работать в кино более пятидесяти лет тому назад и видел все стадии становления и развития кино как искусства и ВГИКа как уникального учебного заведения, готовящего кадры кинематографистов всех профессий для СССР и других стран мира. Поэтому мне многое запомнилось. Я видел уже не революцию, а эволюцию открытия — переход из младенческого состояния кино в зрелое. Одно из чудес — кинематограф — становилось обычным явлением, вошло в быт, и техника его непрерывно совершенствуется (то же самое происходит и с телевидением, но не надо забывать, что телевидение — младший брат кинематографа).

Но с каждым новым переходом кино в новое техническое состояние (с момента его относительной зрелости) оно теряет специфическое для данного технологического развития художественное качество. Появление звука надолго лишило кино его изобразительной выразительности, цвет — живописности, разные форматы экрана и подвижная камера — остроты и четкости композиции кадра. Достаточно напомнить, что ныне кинорежиссер не сидит за монтажным столом, а 30—40 лет назад «собственноручный» монтаж был главным художественным наслаждением кинорежиссера.

Но все эти потери, безусловно, вре́менные: они неизбежны при таком быстром развитии техники.

Индустрия!.. И в то же время искусство...

Думая о будущем кино, я хочу, чтобы оно в своем техническом развитии не только не теряло своей художественной специфики, а каждый раз снова, в новом качестве возрождало ее и возвращало

потерянное. Сейчас мы уже в наших лучших фильмах и фильмах всего мира стали видеть признаки возрождения, но оно происходит слишком медленно. Что касается телевидения, то оно еще настолько молодо, что пока болезни роста у него наиболее ощутимы. В телевидении эволюция еще продолжается...

Каким же я хочу видеть будущий кинематограф?

Никто не может предвидеть всех чудес, которые с ним произойдут, но что бы ни было (новые формы, соединение или разъединение с телевидением — не знаю, что именно), я хочу одного: чтобы это кино будущего обязательно соединяло в себе художественные качества и особенности, присущие ему в разные периоды становления, с использованием вновь найденных выразительных средств. И конечно, будущее кино я вижу в жизни моих учеников, которых я вместе с А. С. Хохловой готовлю полвека.

Я завидую нашим ученикам: они смогут поведать зрителям всего мира о своей жизни, чувствах и переживаниях во всем многообразии звукозрительных образов, цвета, стереофонии, стереоскопии; вероятно, на необычайных экранах, в домашней обстановке и в специальных кинотеатрах и на открытых площадях. Они могут... Откуда я могу знать, что они еще смогут! Ведь я даже не знаю названия того нового чуда, которое появится на свет и в киноискусстве. Может быть, еще при моей жизни, а может быть, когда мою жизнь будут продолжать мои ученики или ученики моих учеников.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ПЕРВЫЙ

2

Искусство кино

Искусство кино. (Мой опыт)

Предназначаю «Искусство кино»:

1) зрителю,
2) директорам кинофабрик,
3) кинематографистам.

Зрителю потому, что ему необходимо знать о кинокультуре, о методах и приемах построения фильм. Прочтя книжку, он будет лучше видеть картины, лучше читать их, лучше в них разбираться.

Директорам потому, что «правления уходят, искусство остается». Помимо устройства киноаппарата, ателье, лаборатории, канцелярии, проката и бухгалтерии директор производства должен быть наскоро знаком с кинокультурой, причем не меньше, чем зритель. Лучше знакомство по книжке, чем полное отсутствие опыта.

Кинематографистам потому, что мы не должны строить работу только на личном опыте и на «художественном вдохновении». Пройденные пути, опыт товарищей должны быть учтены и изучены. Я хочу помочь этому, чем могу.

I Монтаж как основа кинематографии

Цель моей книги — ознакомить читателя с методами моей работы — работы кулешовской группы.

Я буду говорить не о состоянии этого метода на сегодняшний день, а о том, как этот метод развивался и в какие формы он вылился. Дело в том, что та работа, которую я проделал на кинематографе и которую проделала наша группа, началась одиннадцать-двенадцать лет тому назад, и только в последние годы благодаря революции, благодаря перемене всех производственных установок удалось добиться значительных результатов.

Сначала приходилось очень трудно, и я считаю нужным отметить все те этапы, по которым продвигалась наша работа.

К началу империалистической войны русский кинематограф достиг довольно больших размеров; он начал производить товар, который шел на рынок и давал определенный доход. На кинематограф бросилась масса людей — актеров, режиссеров, сценаристов, операторов, жаждущих легко заработать на новом деле, но кинематографическая промышленность в России была настолько не организована, что туда бросились люди большею частью авантюристического склада. Таким образом, кинематографические работники представляли собой конгломерат из бандитов, авантюристов, людей очень неопределенных занятий и неопределенного обще-

ственного положения, а самое главное — людей, лишенных каких бы то ни было знаний, которые стремились во что бы то ни стало выжать из кинематографа деньгу и совсем не интересовались его культурным продвижением и развитием.

Вместе с тем кинематографом стали страшно увлекаться, писать о нем в газетах и журналах. Одни говорили, что это и есть настоящее искусство, другие — что кинематограф не искусство, а вообще ерунда и т. п.

Появились поверхностные статьи, поверхностные восторженные отзывы и даже как будто критическая борьба, но все это было совершенно несерьезно.

И вот тогда группа людей, интересующаяся одинаково со мной серьезно кинематографом, поставила перед собой целый ряд вопросов и взялась за их разрешение.

Прежде всего мы сказали себе, что для того, чтобы определить, чтó такое кинематограф, нужно узнать те специфические свойства и те специфические средства достижения впечатления на зрителя, которые присущи только кинематографу и ничему больше.

Скажем, если мы будем рассматривать какую-нибудь другую область искусства, например музыку, то мы найдем в ней определенный звуковой материал. Звуков в природе чрезвычайно много, и эти звуки, этот музыкальный материал композиторами приводятся в определенный порядок, ставятся в определенную зависимость друг от друга, то есть организуются в некую форму — гармоническую, ритмическую, и таким образом получается музыкальное произведение.

Нам также было совершенно ясно то, чтó делается в живописи: имея материалом форму и цвет, она организует их; и во всех других видах художественных ремесел совершенно так же точно можно было определить материал данного ремесла, способ его обработки и способ его организации.

Когда же мы стали разбираться в кинематографической картине, то в это время нам очень трудно было определить, чтó является ее материалом, как этот материал организуется как главное, основное впечатляющее средство кинематографа, чем отличается кинематограф от всех других видов зрелищ и от других видов художественных ремесел. Но нам было совершенно ясно, что кинематограф обладает своим специальным свойством воздействия на зрителя, потому что кинематографическое воздействие на зрителя резко отличалось от воздействия других зрелищ, оно было присуще только данному ремеслу.

Тогда мы начали разбирать картины и рассматривать, как они составлены; и для того чтобы определить главную силу кинематографического воздействия, мы взяли один кусок картины, разбили его на составные части и стали обсуждать, где и в чем лежит та самая кинема-

тографичность, которая определяет основное в кинематографическом построении.

Представьте себе, что мы берем кусок ленты, в котором великолепные актеры на великолепных декорациях разыгрывают великолепные сцены. Оператор эту сцену очень хорошо заснял. Мы посмотрели этот кусок на экране, и что же мы увидели? Мы увидели живую фотографию очень хороших актеров, живую фотографию очень хороших декораций, очень занятную сцену, занятно придуманный сюжет, замечательную фотографию и т. д., но ни в одном из этих элементов нет кинематографа. Совершенно ясно, что кинематограф — это такая штука, такое фотографическое приспособление, которое демонстрирует движение; а то, о чем я говорил, ничего общего с понятием о кинематографе, о кинематографической картине не имеет. Мы видим, что тут никаких особенных способов и средств кинематографического воздействия на зрителя нет. Придя к этим очень туманным выводам, которые говорили нам, что в том, что мы рассматривали, кинематографа нет, нет никаких, ему одному присущих, особенностей, мы стали продолжать наши исследования. Мы отправились по кинематографическим театрам и стали наблюдать, какие и как сделанные картины производят максимальное воздействие на зрителя, то есть посредством каких картин, каким методом сделанных картин мы можем овладеть зрителем и, следовательно, довести до его сознания то, что нами задумано, то, что мы желали показать, и так, как мы этого желали. Нам тогда было совершенно не важно, полезно ли это воздействие зрителю или же вредно, — нам только важно было найти самое средство кинематографической впечатляемости, и мы знали, что если мы это средство найдем, то уж сумеем направить его туда, куда нужно. Мы решили начать наши наблюдения с центральных театров, но нам с самого начала стало ясно, что от этих театров будет очень мало толку для наших наблюдений. Во-первых, потому, что туда ходила более богатая публика, а у богатой и воспитанной публики считается плохим тоном проявлять свои чувства: надо сдерживаться, как можно меньше реагировать на происходящее. Во-вторых, в дорогие театры в те времена ходили больше из романтических побуждений — там было темно, там были ложи, и все это создавало удобную обстановку для приятного времяпрепровождения с хорошей знакомой или с хорошим знакомым. И в-третьих, в дорогие театры очень большой процент зрителей ходил из побуждений психопатического характера, то есть шли посмотреть «душку Полонского», «душку Максимова», «душку Холодную, Коралли» и т. д.

Публика более дешевых театров хуже воспитана, гораздо грубее, гораздо непосредственнее, лишена психопатизма и потому гораздо ярче реагирует на то действие и зрелище, которые происходят перед ней. Поэтому если ей нравится какой-нибудь момент в картине, то эта публика хлопает в ладоши, кричит, что это хорошо; если ей что-либо не нравится,

она свистит и громко возмущается. На этой публике нам легче было наблюдать и подводить итоги своим наблюдениям. И вот оказалось, что больше всего нравились не русские картины, а картины заграничные.

Последние больше всего привлекали зрителя и заставляли его на себя реагировать. Это объяснялось очень просто. Дело в том, что техника построения заграничных картин гораздо выше техники построения картин русских; в заграничных картинах более ясная и четкая фотография, более тщательный подбор актеров, занимательнее и богаче сама постановка, и поэтому заграничные картины уже одной своей чистотой и своей технической стороной привлекали большее количество публики, чем русские картины. Из заграничных же картин максимум воздействия, больше всего шума и аплодисментов вызывали американские картины. Когда для нас стало очевидным, что американские картины в отношении воздействия на зрителя стоят на первом месте, мы принялись за их изучение; мы стали разбирать уже не отдельные куски картины, а изучать всю ее конструкцию. Мы взяли две картины, скажем — американскую картину и противоположную ей русскую картину, и увидели, что разница между ними чрезвычайно большая. Оказалось, что русская картина состоит из очень небольшого количества длинных кусков, снятых с одного места. Американская же картина состояла в то время из очень большого количества коротких кусков, снятых с разных мест, причем, прежде всего, это объяснялось тем, что американский зритель за ту монету, которую он платит за вход в театр, желает получить максимум впечатлений, максимум зрелища, максимум действия. В американской картине надо было в определенный метраж накрутить черт знает сколько событий и показать их самым выгодным и удобным способом, потому что, повторяю, за свой доллар американец желает получить полное зрелище.

И вот благодаря этому коммерческому складу американских фильм, благодаря самому темпу американской жизни, гораздо более быстрому, чем темп русский и европейский, благодаря всему этому в американских картинах бросается в глаза то, что они состоят из целого ряда мельчайших кусков, из целого ряда мелких сцен, склеенных в какой-то определенной последовательности, в противоположность русским картинам, которые в то время состояли из очень небольшого количества длинных сцен, чрезвычайно монотонно следующих друг за другом.

Работая дальше, проверяя воздействия картины на зрителя, сравнивая американские картины с русскими, мы убедились в том, что основное средство воздействия на зрителя через кинематограф, средство, присущее только кинематографу, — это не просто показ содержания данных кусков, а организация этих кусков между собой, их комбинация, конструкция, то есть соотношение кусков, их последовательность, сменяемость одного куска другим. Вот это и является основным средством кинематографического воздействия на зрителя.

Не так важно содержание кусков само по себе, как важно соединение двух кусков разных содержаний и способ их соединения и их чередования.

В американских картинах, так как куски очень быстро сменяются один другим, эти комбинации смен и чередований ощущаются зрителем ясно. В русских же картинах куски сменяются необычайно медленно, и та сила воздействия, которая должна бы быть от этих чередований, в русских картинах несравнимо слабее, чем в американских. Представим себе, скажем, забор, выстроенный верст на десять длиной; первая половина этого забора выкрашена в красную краску, а вторая — в зеленую. Человеку, раскрасившему этот забор, важно добиться от человека, идущего мимо забора, осознания смены двух этих цветов — соотношения зеленого и красного, — понимания того, как они вместе звучат и воспринимаются. Представьте себе, что вы идете пять верст вдоль зеленого цвета, потом он сменяется красным и пять верст вы идете вдоль красного цвета; теперь представьте себе, что забор еще длиннее и дальше, еще на пять верст, идет синий цвет; пока вы дойдете до синего цвета, вы забудете, что перед красным был зеленый, потому что вы потратили невероятное количество времени на восприятие одного и того же цвета. Если же этот забор будет через каждый аршин менять свой цвет — зеленый, красный, синий, зеленый, красный, синий и т. д. — пятнадцать верст, вы все время будете воспринимать комбинацию данных трех цветовых соотношений.

То же самое происходит и в кинематографе: на длинных кусках, на длинном чередовании сцен вы не видите всей конструкции, всей организации кинематографического материала. На коротких кусках, на быстром чередовании соотношение отдельных частей, общая организация для вас чрезвычайно ясны: вы их сразу воспринимаете.

Итак, мы поняли, что средство воздействия на зрителя лежит в системе чередования кусков, составляющих кинокартину.

Склейка в установленном порядке кусков, из которых сделана картина, технически называлась монтажом. Поэтому мы объявили в 1916 году, что основным средством кинематографического воздействия на зрителя, то есть тем средством, над которым нам нужно прежде всего работать (отметая на некоторое время все другие кинематографические элементы, может быть, на несколько лет вперед), является монтаж, чередование кусков между собой.

Монтаж — организация кинематографического материала.

Отсюда стало совершенно ясно, что отдельные куски, отдельные составные части картины еще не есть кинематограф, а это есть только материал для кинематографа. Мы знаем, конечно, что к изготовлению этого материала нужно будет предъявлять самые строгие требования и что нужна будет чрезвычайно напряженная работа для того, чтобы этот материал был самого высокого качества. Но тогда у нас не оказалось на

это времени, потому что настолько все было полно театральности, неверного подхода к кинематографу, что было полное отсутствие понимания кинематографичности, что необходимо было временно отмести работу над самим материалом, признать ее ненужной для данного момента, для данных лет, а все внимание, всю работу нужно было направить на организацию материала, на организацию картины, то есть на монтаж.

Поэтому мы тогда провозгласили не совсем верную вещь, а именно: что не важно, как сделаны куски, а важно только то, как эти куски собраны, как собрана картина. Пусть материал будет скверный, важно только хорошо сорганизовать его.

Тогда это был определенный политический шаг. Иначе нельзя было пробить брешь в тех мозгах, от которых зависела наша работа, потому что сразу всего масштаба они охватить не могли. Не могли и мы победить на всех фронтах сразу. Основная война нашей кинематографической партии, которую мы объявили, — это была война за монтаж, за то, что он является основой кинематографа, а не отдельные куски, не материал, который стоит на втором месте и которым нужно заниматься во вторую очередь.

Короткий монтаж был тогда назван американским монтажом, длинный монтаж — русским.

Помимо того, что американцы строили свои картины на принципе быстрого монтажа, они показали еще новые, совершенно неведомые нам вещи. Эти вещи заключались в следующем. Предположим такую сцену: человек сидит в комнате за письменным столом; начинает думать о неприятном, решает застрелиться, вынимает из ящика письменного стола пистолет, подносит его к виску, нажимает собачку, пистолет стреляет — человек падает.

В России такую сцену снимали таким образом: ставили аппарат, перед аппаратом — декорации и рассуждали так: человек живет в комнате — нужно построить комнату; четырех стен не выходит — построим три стены; в комнате должны быть окна и двери — строим окна и двери; в комнате бывают обои, на обоях цветочки — оклеиваем стены обоями. На стенах развешаны картинки. На окнах стоят цветы. В комнате должен быть шкаф, печка. Все это мы ставим; письменный стол украшается письменными принадлежностями, как бывает в жизни.

У стола сидит актер, изображает, что ему очень скверно, вынимает из ящика пистолет, подносит его ко лбу и стреляет. Оператор всю эту сцену снимает, проявляет, ее печатают, показывают на экране, и когда зритель смотрит на экран, то он рассматривает одновременно занавески на окнах, картинки на стенах и т. д., он видит маленького актера среди большого количества вещей, и в то время, когда актер изображает самые ядреные психологические переживания, зритель может рассматривать ножку письменного стола или картину, которая висит на стене, то есть

у зрителя получается необычайная раздробленность учета того, что происходит на экране.

Американцы снимали совершенно по-другому: они каждую отдельную сцену разбивали на монтажные куски, на ряд составляющих эту сцену кусков, причем каждый отдельный момент они снимали таким образом, чтобы в нем видно было только то, что определяет действие, только то, что категорически необходимо. Даже на общем плане они строили декорации так, чтобы в них не было подробностей. Если им нужно было добиться впечатления комнаты, они добивались этого какой-нибудь одной деталью. Если рисунок обоев не имел никакого рабочего задания, если он не должен был работать, то стены затемнялись, делались черными, а в свете оставлялись только те предметы, которые были необходимы для данного случая. Кроме того, они снимали все сцены так называемым крупным планом: когда нужно было показать лицо страдающего человека, они показывали только лицо; если этот человек выдвигает ящик стола и вынимает револьвер, то они показывали ящик стола и руку, вынимающую револьвер; когда нужно было нажать собачку, они снимали палец, который нажимает собачку, потому что остальные предметы и вся та среда, в которой работает актер, для данного момента были не важны. Этот способ снимать только тот момент движения, который нужен в данном куске, и не снимать остальное был нами назван способом «съемки американскими планами», и он также был положен в основу той новой кинематографии, которую мы собирались делать.

Следовательно, перед тем как начать нашу экспериментальную работу и добиваться каких-то новых результатов, мы объявили наш первый рабочий лозунг, который заключался в следующем: отдельные куски кинематографической картины являются кинематографическим материалом. Мы не имеем никакой возможности заниматься обработкой кинематографического материала и поэтому на определенное время заявляем, что кинематографический материал для нас как бы не существует и нам безразлично, какой он. Сейчас мы работаем над способом организации данного материала, то есть над монтажом, потому что монтаж есть главная сила кинематографического воздействия, это есть то, что присуще одному только кинематографу, и максимум впечатлений достигается путем монтажа, причем должен быть монтаж не простых сцен, а сцен, снятых «американскими планами», то есть таких сцен, в которых каждый данный кусок показывает то, что необходимо видеть зрителю, и показывает самым крупным, самым ясным способом.

Вот те основные положения, которые были нами выдвинуты при начале нашей работы. Это было лет десять-одиннадцать тому назад.

Сейчас мы занимаемся в кинематографе уже совершенно другим. Но все то, чем мы сейчас занимаемся, родилось из этих основных предпосылок.

Метод, о котором я только что говорил, привел к довольно большим результатам: все лучшее, что сделано на советском кинематографе, сделано по этому методу. Вся европейская и советская кинематография работает этим методом, причем родоначальником его являются американцы. Сейчас мы, развив и использовав то, что было создано американцами, переносим работу на другой фронт, — на фронт кинематографической культуры. Но если бы в наших руках не было основ впечатляющего воздействия кинематографа, то, конечно, мы никогда не смогли бы добиться никаких результатов, потому что, не владея кинематографическим материалом, мы ничего не могли бы дать.

Теперь я возвращусь опять к старому. Установив необходимость прежде всего работать над монтажом, мы начали разбираться в самом монтаже и устанавливать основные его свойства и приемы.

То, о чем я буду сейчас говорить, я думаю, всем покажется просто смешным, настолько это наивно, примитивно и общеизвестно. Но в то время (а это было совсем недавно) это казалось таким невероятным «футуризмом», что с ним боролись самым жестоким образом. И вот нашей группе и товарищам, с которыми я работал, и мне самому из-за того, что мы были такими формальными революционерами, приходилось очень часто прекращать работу. У меня дело доходило до того, что я дома не имел ни денег, ни башмаков, и все это только потому, что я проводил определенную кинематографическую идею, которая никак не воспринималась кинематографическими обывателями.

Первое свойство монтажа, которое сейчас абсолютно для всех ясно и которое в то время приходилось с пеной у рта и невероятной энергией доказывать, заключается в том, что монтаж дает возможность параллельных и одновременных действий, то есть что действие может одновременно происходить и в Америке, и в Европе, и в России, что можно параллельно монтировать три-четыре-пять сюжетных линий, а в картине они будут собраны в одном месте. Эта элементарнейшая вещь десять лет тому назад требовала невероятной борьбы за ее утверждение.

Все основные принципы монтажа, о которых я буду говорить, были впервые применены мною в картине «Проект инженера Прайта». Снимая «Проект инженера Прайта», мы были поставлены в некоторое затруднение: нам нужно было, чтобы действующие лица — отец и дочь — шли по полю и видели бы ферму, на которой держатся электрические провода. По техническим обстоятельствам мы не могли этого снять в одном месте. Пришлось отдельно снять ферму в одном месте, отдельно снять идущих по лугу отца с дочерью в другом месте; сняли, как они смотрят наверх, как говорят про ферму, как идут дальше. Снятую в другом месте ферму мы вставили в проход по лугу.

Это — самая обыкновенная, самая детская вещь, которая делается сейчас на каждом шагу.

Оказалось, что монтажом можно делать даже какую-то новую земную поверхность, которой нигде не существует: здесь на самом деле не ходили эти люди и здесь не было этой фермы, но в картине выходило, что люди идут и ферма находится перед их глазами.

Через несколько лет мной был сделан более сложный эксперимент: была снята сцена. Работали ее Хохлова и Оболенский. Они были сняты так: Хохлова идет в Москве по Петровке около магазина Мосторга, Оболенский идет по набережной Москвы-реки — это на расстоянии трех верст. Они увидели друг друга, улыбнулись и пошли друг другу навстречу. Их встреча снимается на Пречистенском бульваре; бульвар этот находится совершенно в другой части города. Они жмут друг другу руки на фоне памятника Гоголю и смотрят — здесь монтируется кусок из американской картины — Белый дом в Вашингтоне. Следующий кадр — они на Пречистенском бульваре: решают идти, уходят и поднимаются по большой лестнице храма Христа Спасителя. Мы снимаем их, монтируем, и получается, что они поднимаются по лестнице в Белый дом в Вашингтоне. Мы демонстрировали эту ленту, этот кусок, и всем было ясно, что Мосторг стоит на берегу Москвы-реки, что между Мосторгом и Москвой-рекой Пречистенский бульвар, где стоит памятник Гоголю, а против памятника — вашингтонский Белый дом. При этом не было сделано никакого фокуса, никакой двойной экспозиции; эффект этот был достигнут исключительно организацией материала, методом его кинематографической обработки. Данная сцена доказала невероятную силу монтажа, который, действительно, оказался настолько могущественным, что сумел изменить коренным образом материал. Из этой сцены понятно, что главная сила кинематографа — в монтаже, потому что монтажом можно и разрушить, и наладить, и окончательно переделать материал.

Теперь дальше: когда мы снимали эту сцену, то во время съемки недоставало одного куска — не было здоровавшихся Хохловой и Оболенского, которые в данный момент отсутствовали. Тогда мы взяли пальто Оболенского, пальто Хохловой и сняли на фоне памятника Гоголю две чужие руки (как они здороваются друг с другом). Мы вмонтировали эти руки, и так как перед этим были показаны Хохлова и Оболенский, то замена осталась абсолютно незаметной.

Это навело меня на мысль о втором эксперименте. В первом эксперименте мы создали произвольную земную поверхность; при одной линии действия мы создали произвольную декорацию; при втором эксперименте мы оставили фон один и тот же, линию движения человека одну и ту же, но перекомбинировали самих людей. Я снял девушку, которая сидит перед зеркалом, подводит глаза и брови, красит губы, надевает башмак.

Одним только монтажом нами была показана девушка так, как в природе, в действительности она не существует, потому что мы сняли губы одной женщины, ноги — другой, спину — третьей, глаза — четвер-

той. Мы склеили куски в определенной связи между собой — и получился совершенно новый человек при наличии полной реальности материала. Данный пример также показывает, что вся сила кинематографического воздействия — в монтаже. Никогда вы не достигнете одним только материалом таких абсолютно небывалых, казалось бы, невероятных вещей. Это невозможно ни в каком другом зрелище, кроме кинематографа, причем достигается это не фокусом, а только организацией материала, только приведением его в тот или иной порядок. Возьмем более простой опыт: человек стоит около двери — это снимается общим планом; затем переходим на крупный план — и крупным планом снимается уже голова другого человека; таким образом, вы можете к фигуре Наты Вачнадзе приклеить лицо А. Хохловой, причем это опять-таки будет не фокус, а монтаж, то есть организация материала, а не технический трюк.

Когда у нас получились такие реальные достижения, когда мы почувствовали за собой уже определенную силу, мы установили еще две вещи. У нас перед этим был спор о том, зависит ли от монтажа то, что актер переживает в данном психологическом состоянии. Говорили, что уж этого-то монтажом не переделаешь. У нас был спор с одним крупным киноактером, которому мы говорили: представьте себе сцену — человек сидит долго в тюрьме и изголодался, потому что ему не дают есть; ему приносят тарелку щей, он необычайно радуется этой тарелке и лопает.

Другая сцена: человек сидит в тюрьме, ему дают есть, его хорошо кормят, он сыт по горло, но тоскует по свободе, по птичкам, по солнцу, по домикам, по облакам, ему открывают двери, выводят его на улицу; и он видит и птичек, и облака, и солнышко, и домики и радуется этому. Вот мы и спрашивали этого актера: «Лицо реагирующего на суп и лицо реагирующего на солнышко — будут ли в кинематографе одинаковы или нет?» И нам возмущенно было отвечено: «Ясно всякому, что реакция на суп и реакция на свободу будут совершенно различны».

Тогда мы сняли эти два куска, и — как бы я куски эти ни переставлял, и как бы их ни рассматривали — никто никакой разницы в лице этого актера не увидел, причем игра его была абсолютно различна. При правильном монтаже, если даже взять игру актера, направленную на другое, — это все равно будет доходить до зрителя так, как нужно монтажеру, потому что сам зритель дорабатывает этот кусок и видит то, что ему внушено монтажом.

Я видел в картине, кажется, Разумного, такую сцену: квартира попа, и в ней висит портрет Николая II; город занимают красные, испугавшийся поп переворачивает портрет, а на обратной стороне царского портрета — портрет улыбающегося Ленина, причем это известная мне карточка, на которой Ленин никогда не улыбался, но в картине это место настолько смешное и его так весело принимала публика, что я сам, несколько раз проверяя портрет, видел, как портрет Ленина смеялся.

Я этим специально заинтересовался, взял портрет, который снимали, и увидел, что выражение лица на портрете было серьезно. Монтаж был так проделан, что мы невольно насыщали серьезное лицо тем выражением, которое этому игровому моменту было присуще, то есть путем монтажа изменилась работа натурщика. Таким образом, монтаж имел колоссальное влияние на работу материала. Работу актера, его движения, его поведение оказалось возможным менять монтажом в ту или иную сторону.

Когда мы начали делать свои, построенные на монтаже картины, то на нас накинулись: «Помилуйте, вы совершенно сумасшедшие футуристы, вы показываете картины, составленные из мельчайших кусков, в глазах у зрителей получается невероятный кавардак: куски скачут один за другим, и настолько быстро, что никак нельзя разобраться в действии». Мы учли это и стали думать, каким же образом можно комбинировать куски, чтобы не было этих скачков и мельканий. Скажем: по куску движется поезд, причем он движется с правой на левую сторону экрана, и в последней клетке предыдущего куска поезд занимает некое положение в левом углу экрана; в первой же клетке последующего куска новый предмет занимает некое положение в правом углу экрана; если вы эти куски склеите, то перескок глаза с одной стороны экрана на другую даст впечатление скачка, даст нервное раздражение, которое будет беспокоить зрителя, не даст ему впечатления легкого перехода. Таким образом, линии движения последней клетки предыдущего куска и первой клетки последующего должны совпадать; если же они не будут совпадать, то обязательно получится скачок.

Если вы снимаете круглый предмет, а монтируете его с квадратным, то это должно быть учтено; если вы снимаете большое лицо, а монтируете с чуть-чуть меньшим, это тоже должно быть учтено: тогда у вас не будет никаких мельканий и скачков. Если же этого учета не будет, то у вас получится раздражающий глаза ералаш.

II Материал кинематографии

Перейдем теперь к разбору кинематографического материала. Мы с вами бегло прошли временну́ю категорию построения кинематографической картины; теперь перейдем к разбору пространственной категории.

Если мы с вами возьмем написанный художником на полотне стул, причем написанный самым лучшим художником, самыми лучшими красками, на заграничном холсте, причем все будет сделано очень реально и очень хорошо, и если вы будете смотреть на это изображение стула, то вы будете восторгаться, потому что стул вышел прямо-таки замечательный и очень похож на настоящий. Попробуем снять этот нарисованный стул на кинематографе. Затем возьмем настоящий, реальный стул,

поставим его в настоящем пространстве, осветим его и также снимем на кинематографе.

Если мы сравним эти два стула на экране, то увидим, что настоящий стул, если он снят правильно, вышел очень хорошо. Если же мы посмотрим кусок, где заснят стул, изображенный художником на полотне, то никакого стула мы там не увидим; мы увидим полотно, фактуру полотна и нанесенные в различных комбинациях краски, то есть мы увидим тот материал, на котором и которым сделано изображение стула. Повторяю, что на экране выходят только реальные вещи: соотношения различных красок, полотно, плоскость,— но стула как такового, стула, находящегося в трехмерном пространстве, того стула, который был изображен художником на полотне, на экране не будет.

Из этого примера совершенно ясно, что кинематографическим материалом являются, прежде всего, реальные вещи, находящиеся в реальном окружении; условный материал, условное изображение стула в кинематографе не выходит.

Теперь дальше. Попробуем снимать человеческую работу, например работу актера Камерного театра, или Театра Мейерхольда, или Художественного театра. Попробуем наряду с этим снять работу обывателя, или просто возьмем обывателя и заставим его разыграть ту же сцену, которую разыграл актер. Содержание сцены: грузчик грузит мешки с мукой на пароход. Это трудовой процесс. Значит, мы имеем куски совершенно различные по своему человеческому составу и одинаковые по содержанию, по работе.

Когда мы просмотрим все эти куски на экране, то увидим, что работа актера Камерного театра или Театра Мейерхольда не будет доходить с экрана, потому что в ней имеется целый ряд таких нарочитых, неестественных для кинематографа движений, которые сами по себе являются условными и не дают той реальности материала, которая для кинематографа обязательно нужна. То, что будет делать актер Камерного театра, совершенно не похоже на нормальный трудовой процесс, на жизнь, а похоже только на театр: фотография на куске будет живым изображением театра со всеми условностями и негодными для кинематографии элементами.

Далее, если мы посмотрим работу актера Художественного театра, то увидим, что она к кинематографу подходит гораздо больше и что выходит она значительно лучше, выразительнее, естественнее. Однако если начнем разбирать ее по косточкам и следить за всем, что делается в этом куске, то увидим, что в конечном счете сущность работы актеров Камерного и Художественного театров одна и та же; работа последнего максимально приближается к жизненным, реальным формам, а первого — максимально от них отдаляется, но и та и другая не являются тем реальным материалом, который для кинематографа нужен.

Если мы возьмем простого человека, не имеющего никакого отношения к театру, и заставим его проделать то, что нам нужно, то увидим, что работа его на экране выйдет все-таки лучше, чем работа театрального актера, и даст более реальный материал, из которого легче будет строить потом кинематографическую картину. Если вы, наконец, снимаете организованный трудовой процесс, то этот кусок — и только этот кусок! — даст настоящие кинематографические результаты. Если вы снимаете настоящего грузчика, который грузит тюки на пароход, то увидите, что он старается работать самым выгодным для себя способом, для того чтобы в кратчайшее время с наименьшей затратой сил выполнить работу. Вследствие долгих лет работы у него появилась привычка стандартизованного, выработанного жеста: он ловко берет мешки, просто вскидывает их на плечи, хорошо, просто и экономно их тащит, сваливает и т. д. и т. д. Такая работа дает на экране самые ясные, самые выразительные, самые четкие результаты. Конечно, со всеми предыдущими моментами, со всеми предыдущими кусками этот кусок нельзя и сравнивать, так как все предыдущие куски дадут меньший эффект: они или насыщены театральной условностью, или полны обывательского неуменья обращаться с предметами — неуменья сидеть, ходить, вскакивать в трамвай и т. д. и т. п.

Лучше всего, естественно, на экране выйдет специалист по бегу, если вам нужно снять бег, специалист по ходьбе, если вы снимаете ходьбу. Если мы будем снимать какой-нибудь трудовой процесс, то только хорошо натренированный специалист по данному трудовому процессу даст самые выразительные результаты.

Дальше. Вы снимаете, например, осенний пейзаж: имеется полуразвалившаяся хижина, облака на небе, тут же какой-нибудь прудик. Наряду с этим вы снимаете железнодорожный мост. Просмотрев оба эти куска на экране, вы увидите, что для того чтобы разобраться в этом живописном пейзаже, для того чтобы его разглядеть, нужно очень большое количество метров, так как все в нем немножко наклонно, немножко изломано и уж очень много в нем всяких предметов.

Для того же, чтобы сразу понять конструкцию и основные линии железнодорожного моста, нужно гораздо меньше времени, потому что вы оперируете с очень простыми формами и направлениями, которые быстро читаются с экрана. Для того чтобы показать такой пейзаж и зритель его рассмотрел бы, нужно, скажем, 10 метров, а для того чтобы показать железнодорожный мост, нужно 3 метра.

Вот исходя из всех этих соображений, можно уже наметить ту основную линию, которой следует придерживаться при изучении кинематографического материала. Кинематографический материал должен быть необычайно прост и организован. Если картина построена монтажно, то каждый кусок идет некоторое, очень короткое, время. Для того

чтобы в данное короткое время рассмотреть, сообразить и учесть все, что показывается, нужно давать содержание данного куска в необычайно конкретных выражениях и, значит, необычайно организованно.

Почему же для этого не годится работа театрального актера, которая тоже происходит в некоторой организованной форме? Потому что вся работа театрального актера сводится к совершенно другим, абсолютно противоположным кинематографу движениям. Дело в том, что зритель в зале театра видит актера с различных точек зрения: с правой стороны первого ряда и с левой стороны галерки; один сидит близко, другой — далеко, и, для того чтобы работа театрального актера доходила до всех зрителей более или менее одинаково, у актеров вырабатывается особый стиль жеста, так называемый широкий жест. Например, если актеру нужно вытаращить глаза, то он их таращит таким образом. чтобы их можно было разглядеть с самого дальнего места; если нужно сделать какой-нибудь жест рукой, то он его делает так, чтобы самый дальний зритель и справа, и слева, и с середины мог бы увидеть данное движение. В течение большого количества лет театральная культура на этом строилась. Она не могла не учитывать того, что актер работал на сцене для зрителей, занимающих огромную площадь, огромное количество точек зрения, и на всю эту площадь нужно было строить работу по законам, диктуемым техническими условиями — конструкцией театрального здания. Когда театр стал развиваться, то и тогда, какого бы он ни был стиля и направления,— все равно: подсознательно этот закон, это правило обслуживания зрителя, сидящего перед сценой, все время существовали и накладывали печать на всю театральную технику. Какой бы ни был актер, и как бы его работа ни приближалась к реальному (а кинематографический материал, безусловно, реальность: реально существующие, реально расположенные вещи),— все равно: законы театра накладывают печать на его технику.

Кинематограф же построен иначе. В кинематографе каждый зритель видит действие только с одной точки зрения — точки зрения объектива; он видит действие не со своего места, а с того, на которое он поставлен режиссером, так как режиссер, монтируя и снимая картину, берет зрителя как бы за шиворот и, скажем, сажает его под паровоз и заставляет видеть с точки зрения паровоза, затем сажает на аэроплан и заставляет видеть пейзаж с точки зрения аэроплана, или же заставляет крутиться вместе с пропеллером и видеть с точки зрения крутящегося пропеллера. Таким образом, зритель в кинематографе все время швыряется режиссером с одного места на другое и то приближается к предмету, то находится в движении, то в недвижимости и т. д. и т. д. Следовательно, зритель в кинематографе видит совершенно иначе, на совершенно других основаниях, чем театральный зритель. И театральный актер, как бы культурен он ни был для работы, в кинематографе

абсолютно непригоден, так как техника его построена на совершенно обратных, противоположных кинематографу принципах.

Условия съемки с одной точки зрения дают возможность чрезвычайно точного восприятия. Скажем, имеется угол поднятия руки — и все зрители в кинематографе этот угол поднятия увидят совершенно одинаково, в то время как в театре этого сделать нельзя, так как там движения воспринимаются вообще, а не с какой-то определенной точки зрения. Следовательно, техника театрального актера совершенно противоположна технике кинематографического актера.

Для того чтобы в театре показать, что человек стреляет из пистолета и убивает своего противника, достаточно вынести картонный пистолет, ударить раз в барабан, человеку закачаться, противнику, которого застрелили, упасть, продолжая дышать, и все зрители, даже самые требовательные зрители Художественного театра, будут совершенно удовлетворены, и им будет казаться, что все это так и происходит. Следовательно, чтобы показать в театре то или иное событие, достаточно его разыграть, изобразить. Для того чтобы то же самое показать в кинематографе, необходимо, чтобы данное событие реально произошло.

Здесь на помощь приходит кинематографическая техника. Благодаря ей возможны такие невероятные вещи, которые, казалось бы, немыслимо исполнить. Возьмем, например, драку. Конечно, нужно было бы, чтобы артисты дрались по-настоящему: чтобы вскакивали синяки, чтобы били изо всех сил. Если же вы будете только изображать драку, то на экране ничего не получится. Получится: как будто бы закачался человек, как будто ему больно, как будто бы они дерутся. Но благодаря кинотехнике вы можете на экране совершенно реально воспроизвести драку, причем, для того чтобы ее заснять, не нужно, чтобы актеры дрались по-настоящему. Они могут драться с тем же количеством напряжения и с тем же напряжением всех ударов и движений, как и в настоящей драке, но, уменьшив скорость съемки, вы одновременно можете уменьшить скорость движения актерской работы, и поэтому на экране будет казаться, что актеры дерутся по-настоящему, и это не нарушит их доброго здоровья. Затем, прибавив к уменьшенной скорости их работы увеличенную скорость на экране, вы получите совершенно реальное воспроизведение драки. Возьму другой пример. Нужно, скажем, изобразить мертвого человека, который не дышит. Мы всегда можем сделать неподвижный кадр, и человек не будет дышать. Снять человека на фото, потом с фото переснять на кинопленку. Нет почти такого положения, которого нельзя было бы сделать настоящим, реальным событием, и эти положения, безусловно, выходят очень хорошо в кинематографе. Но как только вы начнете что-либо изображать, представлять, вы сейчас же получаете в кинематографе театральную фальшь; вы получаете такой же эффект, который получился от нарисованного

стула. Вы не будете иметь настоящего смысла, настоящего движения — получите движение условное, а условность в кинематографе совершенно не выходит, выходит только тот реальный материал, которым она выражена.

Вот эта необычайная любовь кинематографа к реальному материалу и объясняет то, что в последнее время имеется такое тяготение к хронике. Есть люди, которые ничего, кроме хроники, не признают в кинематографе, вне зависимости от своих основных убеждений.

Почему это происходит?

Потому что в хронике дается максимально реальный материал и все происходит абсолютно реально и по-настоящему. Но и в хронике, если вы будете показывать хаотические, неорганизованные движения по неопределенным линиям и направлениям, то зрителю придется тратить огромное количество энергии для того, чтобы разобраться во всем хаосе, происходящем в четырехугольнике экрана.

Для того чтобы зритель мог ясно и просто читать с экрана то, что ему предлагается, для этого нужно движение и направление движений на экране показывать в некоторой организованной, а не в хаотической форме, причем материал должен быть не только реальным, но и организованным на данном четырехугольнике, на данной плоскости, которая в кинематографе постоянна.

В кинематографе мы всегда имеем плоскость с определенным отношением сторон, и для этой плоскости, для этого четырехугольника очень легко вывести свои законы. Если вывести эти законы и следовать им, то что бы ни происходило на экране — будет чрезвычайно легко читаться зрителем.

Представьте себе, что мы имеем четырехугольник экрана, и на этой плоскости происходит какое-то примитивное движение. Если это движение будет параллельно нижней и верхней сторонам экрана, то положение данного движения по отношению ко всем граням экрана и по отношению к данной плоскости чрезвычайно легко прочесть. Если движение-линия резко наклоняется и идет под углом в 45 градусов, вы его чрезвычайно просто и ясно прочтете и вам ясен будет его наклон и направление. Если же наклон будет варьироваться чрезвычайно незначительно, то эти уклончики и изменения по отношению к данному четырехугольнику вы будете читать с чрезвычайным трудом.

Таким образом, если вы на экране построите движение по основной прямой, параллельной верхней и нижней сторонам, и по основной прямой, параллельной правой и левой сторонам, то есть перпендикулярной предыдущей, а также по косым, соединяющим все эти квадратики, то все направления для вас будут необычайно ясны, необычайно просто прочитываемы, и на них нужно будет тратить очень маленькое количество пленки. Если в получившуюся сетку будут вписывать кривые на

основе данного движения, то кривые также будут легко восприниматься. Чем больше будут усложнять строение сетки, чем больше запутывать, тем больше энергии и времени нужно потратить на то, что показывается на экране. Вот почему железнодорожный мост или городской пейзаж, построенные на очень определенных линиях, читаются гораздо яснее и отчетливее, нежели пейзаж с облаками, деревьями, водичкой, травой, домами и т. п., потому что линия дома чуть-чуть кривая, облака не круглые и не квадратные, форма всего этого настолько неопределенна, что нужно потратить массу времени для того, чтобы ясно и отчетливо прочесть на экране то, что нужно. В конечном счете вы от этого пейзажа не добьетесь такого впечатления, как, например, от выстрела из револьвера. Кадр должен действовать как знак, как буква, чтобы вы его сразу прочли и чтобы зрителю было сразу исчерпывающим образом ясно то, что в данном кадре сказано. Если зритель начинает путать, то кадр свою роль — роль знака, буквы — не выполняет. Повторяю, отдельный кадр должен работать так же, как отдельная буква, причем буква сложная, например китайская. Кадр — это целое понятие, и оно должно быть немедленно прочтено от начала до конца.

Для того чтобы довести до зрителя данный кадр как знак, нужно потратить очень много организационного напряжения, а для этого имеется чрезвычайно мало средств. В кинематографе вы имеете определенную плоскость — четырехугольник экрана, нет глубины, цвета, стереоскопичности. Поэтому, для того чтобы дать максимальную выразительность знаку, нужно с максимальной экономией использовать данную плоскость экрана, то есть на экране не должно быть ни одного лишнего места, и если вы показываете вещь, которая не может занимать всю площадь, то все лишнее должно сходить на нет. Экран должен быть максимально насыщен и до конца использован. В нем не должно быть ни одного миллиметра неработающего пространства. Каждый кусочек, каждая клеточка на экране должна работать, причем работать организованно, в простых, ясных и выразительных формах.

Эти соображения привели к созданию технической тренировки кинематографического актера. Об этой технике, об этой школе я сообщу позднее, а сейчас отклоняюсь немного в сторону, потому что иначе дальнейшее не будет понятно. Поговорим о следующем: мы установили, что в кинематографе должен работать реальный материал. Изображать, притворяться, играть — невыгодно: это очень плохо выходит на экране. Если человек курносый и вы гумозой сделаете ему длинный нос, то на крупном плане подделка будет совершенно ясна, и нос будет не настоящий, а наклеенный. Если вам нужен высокий, толстый человек, а у вас актер худой, и если вы худого актера набьете подушками, ватой и тому подобными штуками, то в результате на экране вы получите совершенно бесформенное ватное чучело, движения которого никак не будут соот-

ветствовать основной конструкции его фигуры, то есть получится на экране определенная фальшь, театральность, бутафория, игра.

Исходя из этих положений, нами было своевременно объявлено, что из-за того, что техника актерской работы в кинематографии совершенно отличается от техники театральной, и из-за того, что в кинематографии нужен реальный материал, а не игра под реальность,— из-за этого в кинематографии должны работать не актеры, а так называемые натурщики, то есть люди, которые сами по себе, по тому, как их сделали папа и мама, представляют какой-то интерес для кинематографической обработки. То есть человек с характерной внешностью, с определенным, ярко выраженным характером есть кинематографический натурщик. Человек же с обыкновенной, нормальной внешностью, каким бы красавцем он ни был,— ненужный кинематографический материал.

В кинематографии все строится на определенных взаимоотношениях людей с различными характерами. Для того чтобы человек оправдал то, что он делает, у него должен быть соответствующий вид. Никак нельзя хорошего актера заставить перевоплотиться, переделаться в другой тип, потому что в кинематографии никакой грим, никакая бутафория не выходят. Нельзя низкого человека сделать высоким, худого — толстым и т. д. Поэтому совершенно ясно, что кинематографическая картина в основе должна делаться из той группы подобранных людей, которые представляют собой интересный материал для кинематографической обработки.

Если данный человек высокого роста умеет так сокращаться в мышцах, что может стать человеком маленького роста, то это высшая степень перевоплощения. Если человек с приподнятой конструкцией бровей может в данный момент сделать брови опущенными, то этот человек вполне приемлем в кинематографии. Натурщик может перевоплощаться сколько ему влезет, но постольку, поскольку все это делается на основе реального материала.

Если же все это будет делаться внешне, путем наклеек, утолщений и изменений искусственных, а не мускульных, это для кинематографии неприемлемо. Я здесь оговорюсь: можно, конечно, раскрасить женские губы, приклеить бороду почти незаметно, потому что техника приклеивания бороды достаточно совершенна... Опыт показал, однако, что если снять актера с приклеенной бородой, то она выйдет гораздо хуже бороды настоящей.

Если действительно подходить к обработке игры актера, то следует максимально приближаться к хроникальному материалу и создавать настоящий реальный материал. Далее. Если мы имеем таких людей, на которых можно делать кинематографические пьесы и сценарий, то на этом [должна] строиться вся работа сценариста и режиссера, потому что они определяют собой характер вещи. Если мы имеем в группе высокого

и худого человека и очень толстого, то это уже само собой определяет целый ряд сюжетов, но если, скажем, сюжет будет требовать какого-нибудь третьего человека, а его у нас нет, или он специально не тренирован, то результат получится настолько слабый, что бесполезно придумывать вещи на несуществующий материал. Всякую вещь нужно строить на подходящем материале, например: если в Батуме будут снимать картины на материале северного полюса, то ничего из этого не получится. То, что относится к натуре, относится и к людям.

Эти натурщики, которые должны работать в художественном кинематографе, не могут просто проделывать ту работу, которая задана по сценарию. Они должны проделать эту работу самым лучшим, самым организованным способом. Все, что они делают, все трудовые процессы их должны быть четки, ясны и просты, убедительны и максимально организованы, потому что иначе они не могут быть хорошо прочтены с экрана.

Я приведу еще один пример, который часто наблюдал в киношколе. Когда приходит человек, желающий готовиться на кинематографического натурщика, и ему говоришь, что в комнате жарко, откройте форточку, он начинает изображать жару, подходить к воображаемому окну, играть будто бы он открывает форточку и т. д. и т. д. Он не может проделать обыкновенной реальной работы — взяться за настоящую форточку и по-настоящему ее открыть, причем сделать это максимально хорошо, максимально просто, как всякую другую работу, которая должна быть выполнена самым лучшим способом. Иногда к этой схеме работы добавляется та характерность движения, которая определяет тип, но и это делается физическим способом, а не игровым, например: движениями не по прямым, а по кривым линиям, движениями угловатыми или плавными, но сама схема расположения данной работы все равно должна происходить в организованной форме.

Теперь возвращаюсь к тому, с чего я начал. Все эти соображения и создали школу кинематографического воспитания человека. Прежде всего, для того чтобы натурщика научить действовать, организованно управлять своим механизмом и, следовательно, выполнять всякое рабочее задание, которое ему дано, для того чтобы учесть весь механизм работы, всю механику движений,— мы разбили человека на составные части. Дело в том, что количество движений человека так же не ограничено, как и количество звуков в природе. Для того чтобы сыграть любое музыкальное произведение, достаточно определенного, ограниченного диапазона — системы звуков, — на основании которого и можно строить любое музыкальное произведение. Точно так же можно создать какую-то одну систему человеческих движений, на основе которой можно строить любое задание на движение.

Мы разбили человека на основные сочленения.

Движения же членов сочленения рассматриваем как движения, происходящие по трем основным осям, по трем основным направлениям, как например: голова на сочленении шеи.

Движения по первой оси — движение головы вправо, влево. Это жест, соответствующий отрицанию. Движение по второй оси — вверх, вниз — жест, соответствующий утверждению.

Движение по третьей оси — наклоны головы к плечу.

Глаза имеют одну ось, по которой движение — вправо и влево, вторую — вверх и вниз; третьей оси, к сожалению, нет, и вращение глаза кругом есть комбинация из осей первой и второй.

Ключица имеет движение плеча по первой оси вперед и назад, по второй — движения нет, а по третьей — движение вверх, вниз.

Плечо и вся рука от плеча имеют движения: по первой оси — вперед и назад, по второй — вверх и вниз, по третьей — движение «скручиванья» и «ввинчивания».

Дальше идут остальные сочленения: локоть, кисть, пальцы; талия, потом нога — бедро, коленка, ступня. Если человек будет двигаться по всем основным осям своих сочленений и по комбинациям их, то его движения можно записать, и если его движения ясно выражают комбинацию этих осей, они просто будут читаться с экрана, и работающий человек сможет все время учитывать свою работу, будет знать, что он делает.

Как актер учитывает свою работу по отношению к той среде, которая его окружает, так и среда эта должна быть соответствующим образом учтена. Та среда, в которой работает актер, есть пирамида, верхушка которой опирается в центр объектива. Это пространство, которое берется объективом под углом в 45—50—100 градусов и которое должно быть помещено на четырехугольнике экрана, может быть разделено на такие основные клеточки, квадратики, которые составят канву для движений с таким расчетом, чтобы они занимали очень ясное и легко читаемое положение по отношению к четырехугольнику экрана.

Если человек работает по ясно выраженным осям своего механизма, а движения по этим осям распределяет по делениям пространства, рассчитанного на экране — по «пространственной сетке», то вы получите максимальную ясность, максимальную чистоту в работе натурщика. Вы очень легко, как на стеклышке, прочитаете все, что он делает на экране.

Если надо проделать целый ряд трудовых процессов, то каждый трудовой процесс должен быть максимально организован, а организовать его очень легко благодаря наличию сетки, а также благодаря наличию осей человеческого механизма. Для того чтобы человек научился, не думая, работать по осям и по данной сетке, существует своего рода гимнастика, своего рода тренаж, который приводит человека в такое

состояние, в какое приводит тренаж при езде на автомобиле. Весь секрет управления автомобилем заключается в том, что человек управляет им бессознательно, то есть он не знает, когда нужно переводить скорость, так как все это делает механически, инстинктивно.

Плох тот шофер, который думает, когда нужно выжимать конус и переводить скорость; а хороший шофер на вопрос, сколько раз он переводил скорость в течение одного выезда, никогда не сможет на него ответить, так как он делает это механически. Точно так же в результате такой тренировки получается квалифицированный кинематографический актер, у которого вся техника рассчитана на удобное чтение своей работы с экрана.

Работая по осям, необходимо помнить, что все кинодействие есть ряд трудовых процессов. Весь секрет сценария и заключается в том, чтобы автор давал ряд трудовых процессов, причем и наливать чай — трудовой процесс; и даже целоваться — трудовой процесс, так как в этом есть определенная механика.

Повторяю: только организованная работа выходит хорошо в кинематографии.

Повторяю: такой натурщик, который не может изменить своей внешности работой своих мускулов и недостаточно кинематографически тренирован,— такой натурщик для работы в кинематографе не годен.

III О декорациях

Я начал свою кинематографическую работу в качестве художника-постановщика декораций. Работать пришлось с режиссером Евгением Францевичем Бауэром над картиной «Тереза Ракен». Когда мне было дано предварительное задание, я сделал эскизы, принес их на фабрику. В них очень тщательно были разделаны и разукрашены орнаменты, окна, вывески и прочие детали пассажа — главной декорации в картине. Все то, что я показал, понравилось, как «миленькие картинки», но вместе с тем меня разругали самым беспощадным образом. Оказалось, что постановка кинематографической декорации заключается не в том, чтобы так или иначе разукрасить стенки, а в конструкции, в построении самой декорации, то есть в том, каким образом декорация распланирована, в какой зависимости стенки ее друг от друга. Важен план комнаты, ее построение, а не отделка, не внешний вид. Чем больше всевозможных углов, переходов, лестниц, чем больше всяческих изменений, хотя бы в обыкновенной жилой комнате, тем это интереснее для съемочного аппарата, потому что углы, переходы, пролеты, лестницы, площадки дают возможность максимально использовать кинематографический свет и наиболее интересно, наиболее выразительно строить актерскую игру. Работа художника должна заключаться не в том, чтобы давать эскизы

общего вида декорации, а в том, чтобы вычертить, построить, размерить планы арены кинодействия.

Обычно, когда художники приходили в кинематограф, они подходили к постройке декорации чисто живописно, тогда как передовые декораторы строили свои декорации более архитектурно, нежели живописно, и ими был выдуман очень важный для кинематографической декорации прием использования первого плана, заключающийся в том, что характер декорации, сущность, смысл ее выражались в первом плане, находящемся перед самым аппаратом.

На первом плане ставилась какая-нибудь крупная вещь — или колонна, или арка, или какой-нибудь другой характерный предмет; причем предмет выбирался так, что он определял собою свойства и особенности всей декорации. Оказалось, что первопланная декоративная деталь очень увеличивала перспективу, делала фотографию пластичнее и восприятие декорации более рельефным, а так как кинематограф склонен уменьшать глубину и стереоскопичность, то это свойство оказалось чрезвычайно полезным. Я в то время особенно увлекался использованием этого метода. Я все время думал, как бы найти первопланную диковинную вещь, чтобы сделать декорацию особенно характерной и интересной. На фабрике родился специальный термин «диковинка», и все, что придумывалось для первого плана, называлось этим именем.

Следующим этапом в работе над декорацией было использование уже имеющегося декоративного материала. Дело в том, что все время строить новые и новые декорации, новую мебель, новые украшения обходится чрезвычайно дорого, да и, в конце концов, это не дает такого уже большого художественного результата, а материальные затраты не оправдывают себя ни художественно, ни коммерчески. Пришлось думать над утилитаризацией уже имеющихся декоративных элементов в самом ателье или в том месте, где декорации строятся. Мною тогда была поставлена декорация вокзала, которая была сделана следующим образом: с одной стороны была стеклянная стена ателье, очень похожая на стеклянную стену перрона, куда приходят поезда, а с другой стороны стояла стенка, построенная из деревянных щитов, поставленных обратной стороной. Эти щиты, с изнанки перегороженные и укрепленные рейками, я выкрасил серой краской, и они дали впечатление бетонной стены, скрепленной железными перекладинами.

Художником Егоровым для картины «В море» была поставлена декорация, изображающая пароход. Он сделал ее чрезвычайно просто: построил трубу от парового котла, потом вытяжную трубу от пароходного вентилятора, сделал перила палубы, расчистил все ателье и в конце его поставил обыкновенный таз с водой. Вся декорация была на фоне черного бархата и таким образом освещена, что луч света падал в таз с водой, давая световой блик на воде: вода дрожала, поблескивая

рябью. Первый план — труба, вентилятор и перила — был также освещен, а все остальное затемнено. На экране получалось полное впечатление, что действие происходит на пароходе, находящемся в море: вода в тазу под умелым светом давала полное впечатление, полную иллюзию морского пейзажа.

После первых опытов по постройке декорации я перешел к изучению режиссерской работы. Занимался в первую очередь экспериментами над монтажом и игрой натурщиков.

Таким образом, работа над декорацией отошла на второй план. С ней снова пришлось столкнуться только тогда, когда я практически начал делать режиссерские опыты над постановкой картин быстрого монтажа. Поскольку в этих картинах приходилось учиться у американцев, так как вся монтажная культура шла из американского кинематографа, постольку пришлось изучить и американское декоративное оформление, познакомиться с его характерными свойствами, с его особенностями.

С этого момента наступает новый период в работе над декорациями: планировка перспектив упрощается, и на первое место выдвигается материал и качество материала, то есть не просто берутся стенки, которые обклеиваются теми или иными обоями с рисунками, а уже используется материал стенок, то есть прежде всего принимается во внимание, из чего эти стенки сделаны.

Пробы начались с максимального использования досок. Приходилось строить сараи или внутренние помещения таким образом, чтобы стенки и щиты покрывались не обоями, а обшивкой из досок, причем если нужна была бедная или простая комната, доски подгонялись одна к другой и никак не отделывались; если нужна была богатая комната, тогда доски строгались, красились, покрывались лаком или морилкой, иногда заключались в отдельные рамы. Иногда в рамки вместо досок вбивалась целыми листами фанера, которая тоже представляла собой ровную гладкую деревянную поверхность ясно выраженного материала.

В картине «Приключения мистера Веста» очень много было использовано щитков обратной стороной, потому что они уже представляют собой фанеру, заключенную в рамки и планки. Эта фанера давала очень выразительный, ясный и приятный для глаза материал. Еще более заставляло делать деревянные декорации то, что щитки на наших фабриках — в особенности в то время, когда еще только начинала строиться после разрухи советская кинематография,— были в ужасном состоянии: кривые, косые доски и обои, наклеиваемые на них, давали впечатление кривых изломанных стен, как бы их ни освещали. Когда же декорация делалась деревянная: из досок, или фанеры, или из обратной стороны щитов,— вид ее при любом освещении был вполне доброкачественным.

Все эти постройки производились нами все-таки по сложному плану, то есть с большим количеством углов, переходов и изломов. Дела-

лось это оператором, во-первых, для того чтобы дать большой простор в использовании света и тени; во-вторых, детективные сюжеты картин того времени тоже требовали возможно больших изломов в декорации, или для того, чтобы можно было прятаться, подкрадываться, соскакивать, или чтобы были препятствия, которые можно было преодолевать, чтобы был материал для драки, преследования и т. п.

В дальнейшем, когда пришлось отойти от примитива американских детективов, когда американский монтаж был уже изучен, когда была намечена элементарная техника натурщика, мы перешли на более сложные задачи и по монтажу, и по сюжету, и по актерской игре. Этот переход сразу изменил или, вернее, уточнил наше отношение к декорациям. Нам стало ясно, что чем декорация менее заметна, чем меньше внимания будет обращать на нее зритель, чем меньше она будет мешать действию людей, вещей и прочее, чем более она будет служить фоном, помогающим выявлять действие, тем декорация будет лучше. Мы хотели, чтобы действие, то есть главное в кинематографической ленте, было наиболее ясно, рельефно, а фон затушеван и выполнял бы только вспомогательную работу.

Лучше всего человеческое лицо, предмет и всяческая работа по движению выходят на темном фоне; рельефнее всего предметы получаются на черном бархате: их лучше можно осветить, их лучше всего тогда видно. Поэтому нам стало совершенно ясно, что если мы добьемся темных декораций или почти темных, то они представят собою самый удобный фон для движения и действия.

Особенно изобретать для этого ничего не приходится, потому что в лучших образцах мировой кинематографии уже в достаточной мере были использованы затемненные декорации. Мы видели в ряде заграничных картин только намеки на декорацию, как раз такие, какие необходимы для того, чтобы представить себе то место действия, в котором оно происходит.

Когда же снимаются крупные планы, когда натурщики или нужные предметы находятся вблизи от декорации, тогда нужно добиваться максимального выявления свойств материалов, из которых декорация построена, и чем лучше сделана фактура поверхности декорации, тем лучше получается результат: она выходит более настоящей, более реальной.

Таким образом, последний этап работы над декорацией заключается в том, что декорация строится из расчета на затемнение, на то, что она будет темным фоном для действия, и из расчета на максимальное выявление свойств ее материала.

Стены покрываются штукатуркой или специальной мастикой. Используется мастика и штукатурка с гладкой поверхностью, с шероховатой поверхностью, с шероховатостью равномерной, с шероховатостью

грубой. То же самое и в отношении дерева: оно было использовано раньше, но только прежняя работа с деревянными поверхностями оказалась недостаточно тщательной. Дело в том, что раньше пробовали, для того чтобы выявить строение рисунка деревянной поверхности, покрывать дерево морилкой. Но морилка дает дереву очень резкий блеск: на экране получаются пятна, «ореолы» слишком белые, слишком контрастные, а само строение — узор дерева — получается малозаметным.

Тогда перешли на покрытие дерева масляной краской. Если нужен был тот или иной узор, который давал представление, скажем, орехового, или красного дерева, или карельской березы, он делался уже в «разделку» масляной матовой краской, то есть так, как делаются конторские двери и т. п. Причем глянцевая масляная краска не годна так же, как и морилка, потому что дает очень резкие блики и ореолы. Масляную краску необходимо делать с воском, тогда она дает матовый отблеск, получающийся на экране очень ровным.

Одновременно с этим началось использование материи для покрытия стен, потому что обои, как уже раньше было сказано, почти всегда дают отрицательные результаты из-за кривизны щитов. Наиболее пригодным оказался вельвет, причем, как говорят, даже наружные стены декоративных зданий американцы покрывают рубчатым бархатом-вельветом. Все эти глыбы и арки зданий, основные камни огромных построек, покрываются бархатом. Он обыкновенного серого цвета, дает чрезвычайно ровную поверхность, по которой очень плавно распространяется свет. Стены внутренних помещений, покрытые бархатом или сукном различного цвета, также дают спокойный фотографический тон, очень хорошо выходящий на экране. Любая декорация, как бы она ни была хорошо построена, погибнет при неумелом освещении. Поэтому последняя система работы с декорацией сводится к тому, чтобы фон декорации совершенно не освещать.

Декорация и фон должны быть возможно более простой конструкции и возможно более затемнены. Освещается, выявляется только то действие, которое происходит на фоне декорации, преимущественно задним светом. Декорация обыкновенно строится таким образом, что на верху стен, находящихся напротив аппарата, ставятся прожектора, которые просвечивают действие, происходящее на данном фоне. Общий рассеянный свет дается спереди и сбоку, причем таким образом, что у источника света — «юпитера» — ставятся особые щиты, загораживающие падение света на стены декорации. А яркий эффектный свет, свет, дающий скульптурность всей снимаемой фигуре или предмету,— этот свет помещается сзади, то есть он светит с верха стенок по направлению к аппарату. Такого рода съемки декораций дают самый выразительный результат, и самый большой процент стандартных кадров должен быть построен таким образом.

Если же приходится работать на светлых фонах, для того чтобы показать как главное самую декорацию, тогда необходимо применить для обивки щитов бархат или сукно, потому что материя даст возможность наиболее мягко, наиболее притушеванно распределить свет по стенкам.

На основе приведенных положений довольно правильно удалось поставить декорации в «Журналистке». Художник Родченко, который со мною делал «Журналистку», очень быстро понял мои требования и дал декорации, которые оператор Кузнецов в состоянии был осветить по-новому, таким образом, что они не мешали людям и вещам, не мешали основному действию, а помогали и упрощали его восприятие. Декорации в «Журналистке» большей частью делались или темно-коричневого, или совершенно черного цвета; некоторые декорации были сделаны ярко-красными. Они были освещены таким образом, чтобы чувствовалось присутствие стенок, даже рисунок на обоях; но в то же время декорация затемнялась настолько, насколько нужно для того, чтобы человеческое лицо или предмет очень ясно, очень рельефно выделялись на данном фоне.

Обыкновенно, когда приглашают художника в кинематограф, он считает своим долгом показать свою необычайную ретивость в декоративных изощрениях. Он ломает голову, чтобы придумать хитрую декорацию, эффектно разукрашенную, и бывает огорчен, когда режиссер или оператор мало снимают его декоративное произведение. Если снимать декорацию художника так, как ему хочется, то это будет фильма не о действии и не о сюжете картины, а фильма об измышлении и выдумке художника, потому что в таком случае декорация начинает превалировать над всем остальным, и уже все внимание зрителя переносится на нее. Так декорацию можно снимать только в том случае, когда она сама должна работать как монтажный знак, как кусок сюжета, как сценарная деталь,— тогда, конечно, надо выявлять декорацию полностью. Когда же декорация никакого иного значения, кроме характеристики данного места действия, не имеет, тогда она должна быть показана самым экономным и самым немешающим действию образом.

В «Журналистке» впервые была использована необходимая скупость в расстановке вещей и деталей. Обычно раньше, если нужно было показать какую-либо комнату, то все то, что в жизни бывает в такой комнате, все это вешалось на стенки, ставилось на столы, шкафы и т. п., и когда зритель смотрел эти загромождения, то он не разбирал ни актера, ни вещей в кадре, все путал, все мешал друг с другом. На то, чтобы все это разглядеть, нужно столько времени, сколько данный кусок продолжаться по условиям монтажа не может. Каждый кусок по действию имеет ограниченную длительность: он в монтажной конструкции имеет свое начало, имеет свой конец; он чрезвычайно точен по длине. А всякое

загромождение лишними бытовыми вещами никакого характера декорации не дает: производит ужаснейшую кашу, все запутывает, и результат, конечно, получается плачевный.

Оказалось, что и сейчас так же, как двенадцать лет тому назад, в самом начале моей работы, нужно было найти «диковинку», нужно было на двух-трех деталях подчеркнуть основной характер данной постройки. Предметы в декорации нужны только те, которые необходимы для действия. Все то, что стоит, потому что просто полагается в данном случае стоять, или висит, потому что полагается в данном случае висеть, все это не нужно, совершенно легко убирается, давая возможность зрителю лучше воспринимать кадр.

Если, например, в декорации — письменный стол, то на него полагается ставить и подсвечники, и фотографии, и пресс-папье, и статуэтки, разбросанные бумаги и т. д. Такой письменный стол выходит очень плохо: масса лишних вещей запутывает восприятие зрителя, заставляет его напрасно утомляться.

Если нужно поставить какие-нибудь безделушки, какие-нибудь нелепые вещи для того, чтобы показать, что хозяин данного стола — человек нелепый и имеет дело с нелепыми вещами, то для этого не надо накладывать целый ворох этих вещей: для этого достаточно одной характерной вещи, которая бы сразу все выразила.

Родченко уже приводил в своей статье о работе над «Журналисткой» пример такого использования вещи. Когда нам нужно было построить декорацию комнаты актрисы, у которой журналистка что-то покупает, то, что мы ни пробовали, каких безвкусных вещей мы только ни натаскивали, ничего не получалось. Когда мы все вынесли, все убрали и оставили только (на стене на полочке) стеклянного нелепого слона, а на диване в вазе — вешалку из-под платья, то этого оказалось достаточно для того, чтобы выявить всю сущность комнаты. А все остальное только путало и затушевывало характерные свойства этой комнаты.

Особенно удачными по декорациям из работ Родченко я считаю уже всем известные по журналам стулья в кабинете заседания Чугункомбината. Эти стулья получились особенно выразительными, потому что они чрезвычайно просто расположены в данном декоративном пространстве. Та самая метрическая пространственная сетка, о которой пришлось говорить, когда мы разбирали материал кинематографа и построение кадра, в полной мере касается и постановки декорации; стулья, поставленные на основании ее законов, дали лучший кадр картины. Только ясное взаимоотношение предметов хорошо и легко читается с экрана. Чем проще расположение вещей в кадре, чем яснее расположение стенок и площадок, тем выразительнее, понятнее получается результат.

Одним из самых больных для советских фабрик вопросов в постройке декораций — больных потому, что наши фабрики еще слишком бедны,— являлся вопрос о постройке пола. Пол в ателье обычно бывает из досок, причем из таких, которые годятся только для изображения сараев или очень бедных комнат. В обыкновенных комнатах чаще всего нужен паркетный или простой ровный пол. Самый легкий способ — покрывать пол коврами, причем, поскольку ковры бывают с рисунками, лучше всего их класть не лицевой, а обратной стороной — изнанкой. Изнанка не имеет рисунков и бывает из грубой сетки темно-серого цвета, выходящей очень ровной.

Добиться хорошего паркета или гладкого простого пола всегда было чрезвычайно трудно. До сих пор у нас делалось это следующим образом: бралась тонкая фанера, на ней рисовались масляной краской узоры паркета. Фанерные листы составлялись, потом покрывались лаком и получался игровой паркетный пол. Обыкновенно места стыка, места пригона этих фанерных листов бывают обломаны, изуродованы и паркет получается как бы сделанный из больших плит, плохо сходящихся друг с другом. Кроме того, такой паркет быстро пачкается, быстро грязнится и теряет свой рисунок — до того, что он становится совершенно незаметен, а блеск, который получается от лака по неровной поверхности фанеры, дает при фотографировании недопустимые ореолы и резкие белые пятна, а в результате — из такого пола ничего не получается.

До самого последнего времени ни одна советская фабрика не сделала настоящего паркета или паркета, составленного из листов толстой фанеры. Если сделать паркет из двенадцатимиллиметровой фанеры, нанести на него рисунки и не лакировать его, а натирать воском, то есть давать настоящий паркет — таким, каким он бывает в жизни,— то он, безусловно, будет фотогеничным. Кажется, только в картине Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» такой опыт был сделан и дал очень хорошие результаты. Раньше, когда я начинал работать в кинематографе, довольно эффектный пол делали на фабрике у Ермольева: накрывали его блестящей клеенкой; но при неровности пола в ателье и при непрочности клеенки этот способ мало себя оправдывал.

Самый изумительный пол, показанный в кинематографии, был сделан в «Розите». Этот пол, совершенно как стеклянный, отражал фигуры в своей зеркальной поверхности. Как он был сделан, нам неизвестно. По всей вероятности, это был или стеклянный пол, или же очень хороший паркет покрывался жидким стеклом.

Закончив разбор декораций, перехожу к оператору, в контакте с которым должна происходить работа художника. Не зная основных приемов операторской техники, не зная в совершенстве использования солнечного и искусственного света, художник никогда не даст удовлетворительных построек для картины.

IV Работа оператора

Когда появились новаторские фотоработы с неожиданных точек зрения и к ним отнеслись как к новому, мы, левые кинематографисты, заявили, что никакого изобретения в этом нет.

Строя нашу кинематографию на американских образцах, на образцах самой совершенной для того времени в мире кинокультуры, мы у наших учителей давно уже видали примеры «новых» точек зрения, «новой» установки на фотографирование. Съемка с «пупа» гораздо раньше показала свою несостоятельность, и наши учителя уже применяли с успехом другие методы, другие точки зрения.

Дело в том, что сама природа кинематографа диктовала нарождение новых приемов фиксирования кадра. А необходимое условие картины — наличие монтажа — заставляло кадры строить просто, ясно, отчетливо. Иначе короткого времени «мелькания» монтажного кадра не хватало бы на полное рассмотрение всего его содержания.

Поэтому наиболее четкие, убедительные кадры были технического и архитектурного содержания. Железнодорожные мосты, небоскребы, пароходы, аэропланы, автомобили и тому подобное создали, выходя лучше всего, киноэстетику того времени. Так же убедительно и четко выходят животные, организованные процессы человеческого труда, дети — в противовес актерам и актерству, живописным пейзажам и прочим красотам и искусству. Вот почему первые классические картины почти никогда не пользовались деревенскими сюжетами, а исторические — так плохо выходили. Позднее, когда надоел материал технический, когда американцы перегрузили им свой рынок, началась реакция: производство было заполнено историческими сюжетами и сюжетами бытовыми и деревенскими. Появились «Ураган в Техасе», «Виргинская почта», знаменитый «Крытый фургон» (Крюзе, а не Фрелиха). Картины эти вышли очень хорошими, хорошими потому, что к этому времени техника съемки стала чрезвычайно совершенной.

Первое же слово кинематографии требовало преимущественно технического материала. Таким образом, появившаяся мода на новые установки, на фото и материал для фото для нас, кинематографистов, была несколько запоздалой. Причем мы знали, что это новое возникает у нас в картинах из-за природы кинематографа, из-за его особенностей и технических свойств. «Эстетика конструктивизма» нас ни в коей мере не увлекала. Жизнь показала, что, несмотря на колоссальную заслугу утверждения новой фотографии путем перенесения в нее приемов кинематографа, новаторы уперлись в тупик засъемки домов сверху и снизу.

Произошло это оттого, что новые фотосъемки возникли не орга-

нически, тогда как новые киносъемки возникали органически, исходя из природы кино и киносюжетов.

Основная разница кинематографа и театра заключается в различном восприятии зрителем зрелища. В театре действие смотрится с различных, но для каждого зрителя постоянных точек зрения. Каждый сидит на своем месте, и каждый со своей собственной точки зрения видит спектакль, происходящий на сцене. В кинематографе за зрителя, хотя он сидит на стуле, не двигаясь, двигается и перемещается аппарат: кинозрелище происходит перед ним не с его, зрителя, точки зрения, а с точки зрения передвигающегося аппарата.

Монтаж фильмы дает возможность показывать действие не только извне, а и с точки зрения самих действующих лиц.

Герой смотрит и видит то-то. Если герой наверху — на лестнице, на башне,— он видит действие сверху вниз, и обратно: смотрящий на него с земли видит действие снизу вверх. Предмет или лицо можно показывать «мелко», а в случае необходимости его особой отчетливости — показывать «крупно», во весь экран.

Происходит драка; одного из действующих лиц переворачивают в разгаре драки — новая точка зрения: переворачивающаяся натура или декорация в глазах перевертываемого.

Так родились съемки в кинематографе с новых точек зрения.

Дальше: действие, происходящее перед аппаратом, должно быть снято так, чтобы его возможно было разглядеть.

Кадр не должен затруднять внимания лишним заполнением, а также не должен иметь неиспользованных пустых пространств. Пример: наши операторы не умеют расположить в кадре крупное человеческое лицо. Из ста случаев девяносто девять они снимают так, что над головой его остается пустое пространство, совершенно ненужное, нарушающее укомплектованность снимка.

Теперь представьте себе, что снимается массовая сцена: разговаривающая группа людей, к ним приближаются еще люди, образуется толпа. Толпа расступается, по образовавшемуся проходу идет человек. Если мы снимем всю эту сцену с обыкновенной точки зрения — с «пупа», то на экране едва-едва разглядим намек на описанное мною действие. Произойдет это потому, что человеческие фигуры будут «крыть» друг друга; план действия, его пространственное оформление, до зрителя не дойдет, потому что не будет заснят аппаратом. Бо́льшая часть сцен будет происходить так, что действующие [лица] неминуемо будут «крыть» друг друга, заслонять. Поэтому очень часто рациональна съемка всяческого действия сверху, причем только в тех случаях, когда это существенно необходимо (как это было указано). Съемка сверху, кроме того, усиливает перспективу, что очень важно для экрана, так как киноаппарат дает малую стереоскопичность.

Кинокадр — не фотография. Кадр — это знак, буква для монтажа. Изменение нормальной точки зрения должно использоваться режиссером с учетом работы кадра как знака. Гордого человека можно снять снизу — ракурс подчеркнет, поможет выявить основную установку на гордость. Приниженного, подавленного человека можно снять сверху — подавленность усилится точкой зрения аппарата. Пример — работа Пудовкина в «Матери».

Лишние вещи и лишнее пространство в кадре должны быть убраны. Пропорции экрана не всегда позволяют показать нужное действие так, чтобы оно поместилось на экране без излишнего окружения. Американцы для этого изобрели так называемую «американскую диафрагму». Этот изменяющий свои размеры кружок ставится перед объективом киносъемочного аппарата, и на экране получается черный фон со светлым кругом действия посередине. Темные края диафрагмы затушеваны, сходят на нет. (В аппарате есть еще внутренняя диафрагма, находящаяся между линзами объектива. Она служит для получения особой резкости и изменяет светосилу объектива.)

При применении американской диафрагмы удается добиться особой компактности кадра. Все лишнее диафрагмой из него убирается. Глубоко ошибаются считающие съемку с американской диафрагмой красивостью и эстетизмом. У этой диафрагмы большое рабочее значение, и красоты рамочки она не дает и не должна давать. Конечно, если ею пользоваться неправильно, результат получится отрицательный. Все надо пользовать правильно — это не подлежит сомнению. Привожу примеры неправильного пользования американской диафрагмой.

1. Диафрагма слишком резка. Нельзя ею пользоваться на светлых фонах, лучше всего ее употреблять при съемках с темной декорацией или на темном фоне.

2. Ни в коем случае вместо диафрагмы нельзя пользоваться для ограничения кадра каше, то есть пластинкой с различными вырезами, вставляемой перед окошечком съемочного аппарата и дающей эффект «виньетки» из-за резких краев.

3. Плохо, если диафрагма употреблена не для ограничения кадра, не для удаления ненужного, а вообще для красоты.

Каше употребляется для того, чтобы показать действие, видимое сквозь замочную скважину, через бинокль и тому подобное,— тогда его рисунок имеет рабочее значение.

Американская диафрагма пользуется еще и для того, чтобы показать действие, происходящее в отдалении, в памяти, чтобы показать — «что видит», в отличие от того — «кто смотрит». То есть в этом случае она — условное обозначение, к которому все привыкли и как бы сговорились правильно понимать.

Как видно из всего сказанного, точки зрения съемок и различный

характер фотографирования зависят не от оригинальничания и не от простого желания новизны во что бы то ни стало, а от органических и технических задач кинематографии.

Оператор и режиссер должны работать по-новому, но рассуждая, обосновывая то, что они делают, иначе получится эстетизм и бессмысленная извращенность кадра.

Где-то в дебрях нашего кинобыта рождены «в глубине веков» предрассудки и «правила» классических приемов кинооператоров. Один от другого, ученик от учителя, товарищ от товарища передают бессмысленные, нелепые навыки и традиции. Как трудно, чтобы оператор, даже из самых квалифицированных, при настоящей работе сразу отбросил несостоятельные приемы.

Существует, например, теория, что при съемке пейзажа общим планом необходимо показать линию горизонта, да еще так, чтобы она отделяла одну треть (верхнюю) кадра. Неужели недостаточно примеров исключительно выразительных кадров, заснятых не с «горизонтальной третью»?

Товарищ Кузнецов (так прекрасно работающий со мной на двух картинах), разве не помните, как в начале нашей работы мы спорили о линии горизонта? И разве позднее вы не сами выбрали кадры в «По закону» с горизонтом, занимающим одну десятую кадра внизу, и куски совершенно без горизонта?

Теперь вы один из лучших советских операторов. Разве не легче стало работать, когда мы с вами похоронили добрую старую традицию, которой грош цена?!

Пусть фотографы-художники работают по канонам — мы будем строить кадр на основах зрелищной логики и экономичности. Раньше человек видел окружающее «с пупа», с движения лошади, в крайнем случае — с горы. Теперь он может видеть и воспринимать отовсюду, да еще с вариантами скоростей своего передвижения. Кинематограф ему в этом поможет. Точка зрения работающего углекопа или водолаза доступна экрану так же, как точка зрения летчика на самолете.

Теперь перейдем к другому, важнейшему в работе оператора элементу,— к свету. Умение использовать, строить свет — главное в операторской работе. Самые передовые, самые лучшие левые фотографы и кинооператоры не имеют элементарного умения пользоваться освещением, а в свете — сущность кино и фотографии.

Для получения удовлетворительной съемки необходимо, чтобы то, что снимают, было освещено. Элементарно: имеется предмет, свет перед ним — значит снимать можно. Так и снимают вначале: с лобовым солнечным освещением. Что получается на экране? Снятые предметы не имеют ясно выраженной формы, сливаются с окружающим фоном. Для ясности представьте себе, что снимается цилиндр или колонна. Колонна будет

плоской, в одной тональности с вещами, находящимися около нее и позади. Плоским светом в кинематографе часто пользуются, и поэтому фотография получается слепой: все сливается, все кажется как бы вырезанным из бумаги.

Лучше получаются на экране материалы, освещенные боковым светом.

Представьте себе опять цилиндр или колонну: форма колонны, ее закругленность четко и ясно выступит при применении бокового освещения.

Но при съемке нескольких предметов, при заполненном кадре, снятом с боковым светом, в теневых сторонах предмета опять получается однообразие тональностей, плоскость и серость.

Кроме того, боковой свет слишком подчеркивает и выявляет все мельчайшие детали, которые находятся на снимаемом.

Для коротких кусков смонтированной картины необходимо обобщение элементов кадра. Чем проще и экономнее расположены вещи и чем сами по себе они пластически яснее, тем лучше доходит кадр с экрана.

Поэтому самым выгодным светом для кино является свет сзади, так называемый контражур. Этот свет дает возможность видеть четко и ясно силуэт предмета, дает большую стереоскопичность и глубину.

Представьте электрическую ферму для высоковольтной передачи. Ее конструкция, ажур ее скрепления лучше всего выйдет при свете сзади.

Конечно, освещением, позволяющим максимально выявить снимаемое, добиться идеальных результатов, явится одновременная комбинация заднего и бокового света. При таком освещении мы получим на экране максимальный результат.

Необходимо отметить, что работа комбинированным светом или только контражуром технически чрезвычайно трудна.

Объясню почему. Кинематографический аппарат еще очень несовершенен. Если мы снимаем сразу два предмета: один очень светлый — скажем, вышивку гладью на белой материи, второй очень темный — вышивку гладью на коричневой материи,— то на экране мы получим или хорошо проработанную, со всеми световыми переходами, черную гладь, или же белую. Одновременно проработать и то и другое чрезвычайно трудно. Для этого надо пользоваться специальными приспособлениями, светофильтрами, реньоном и т. п. Причем благоприятный результат достигается не всегда. Для получения хорошей нормальной фотографии необходимо п р о р а б о т а т ь — отчетливо выявить — свет, полутон и тень. Проработка этих трех элементов и дает понятное, четкое изображение на экране.

Постоянно на практике или свет, или тень бывают завалены, лишены переходных тонов.

При съемке с задним светом на натуре обыкновенно бывает очень трудно не заваливать теневую сторону. Резкий контражур дает тогда силуэты, окаймленные «световой ленточкой», чрезвычайно соблазнительные своей красивостью и не дающие четкой, простой фотографии. А то заднее освещение, о котором мы говорим, должно быть рабочим — просто работающим, а не эффектным, эстетическим. Для того чтобы снимать с задним светом, необходимо в большинстве случаев употреблять искусственное подсвечивание и пользоваться отражающими солнце экранами и зеркалами или прожекторами и электролампами.

Вот почему при съемках хроники чрезвычайно трудно добиться исключительных фоторезультатов. Несовершенство нашей кинотехники делает невозможными для съемки целый ряд важнейших явлений в окружающей нас жизни. Когда получит широкое распространение особо чувствительная пленка и когда возможно будет добиваться одинаково четкой проработки тени и света, черного и белого, материал киноискусства чрезвычайно обогатится. Само собой разумеется, что, пользуя подсвечивание при заднем свете, мы получаем максимальный рабочий эффект: соединение положительных качеств света бокового и заднего.

Не следует, однако, думать, что снимать можно только так; снимать можно и плоским светом, но только тогда, когда это надо. Все, что пишется в этой книжке, пишется как результат некоторого опыта в киноработе, но выведенные установления верны в большинстве случаев, исключения же не только возможны, но и обязательны, хотя они и не уничтожают основных первоначальных положений.

Примером исключения из только что сказанного могут являться кадры умышленно-контрастные: воры с карманным электрическим фонарем крадутся по комнате, или лицо, освещенное пламенем из топки, и т. д. Лобовой же свет дает исключительно эффектные результаты при применении светофильтров. Пример: яркое, добела освещенное поле ржи на фоне черного неба.

Почти никто из фотографов и операторов, даже очень известных, не знает как следует свет, и пользуются им стихийно.

Обыкновенно при действии фон имеет второстепенное значение, часто он является намеком на то, где действие происходит. Детали и подробности фона бывают не нужны. За исключением тех случаев, когда обстановка, окружение играют второстепенную роль.

Обратите внимание, как тщательно опытные американцы с этим считаются, даже в своих стандартных картинах. Как-то я смотрел две дешевенькие американские картины. Во всех натурных съемках и в павильонах режиссер так строил действие, что натурщики всегда снимались на темном фоне. Или все действие было освещено, а фон был в тени, или при освещенном фоне натурщики приходились то на темной двери, то на темной занавеске, то на фоне теневой полосы.

Теперь перейдем к работе над декорациями, к работе в павильонах.

Перечислим отмеченное нами основное в работе оператора и режиссера:

1. Выбор точки зрения съемки.

2. Чистое простое построение кадра — ясное и отчетливое использование света.

3. Учет степени проработки света, полутонов и тени.

Все это также относится и к съемке в декорациях в ателье.

Как обыкновенно снимают в ателье операторы? Имеется поставленная декорация, скажем, комната. В ней происходит действие. Так же, как на натуре, самое простое — воспользоваться лобовым светом, так же в ателье проще всего «засветить» всю декорацию. Если бы ставили один источник света в лоб, это было бы полбеды. Приходится ставить много источников света, потому что для достаточной проработки снимка на пленке интенсивность каждого отдельного светового прибора на кинофабрике слишком мала. На среднюю декорацию ставят от десяти — тридцати разных ламп (агрегатов, прожекторов-ауфгеллеров).

Следует отметить одно существенное свойство киноаппарата: чем больше будет задиафрагмирован объектив (междулинзовой, внутренней диафрагмой), то есть чем меньше отверстие объектива, тем резче фокус, яснее изображение на экране. Но чем больше диафрагма, тем меньше светосила объектива, следовательно, тем больше надо освещать снимаемую декорацию. Боясь нерезких снимков, операторы обыкновенно дают на декорацию невероятное количество световых единиц. Что же получается на экране?

Свет лобовой и со многих точек зрения. Получается раздражающая раздробленность света. Люди и предметы бросают от себя на стенки множество едва заметных теней, лучи пересекаются. В результате световая каша губит начисто и работу режиссера, и натурщиков, и художника. В природе и в комнате очень ограниченное количество источников света. В природе светит солнце, луна, иногда яркие, иногда рассеянные притушенные рефлексы и отражение света от светлых плоскостей. В комнате днем свет идет через окна яркий или притушенный слегка — через двери и отражается, отбрасывается светлыми плоскостями. Вечером — свет ламп, которых обыкновенно не так уж много. Следовательно, необходимость освещать декорацию из многочисленных точек, лишь бы светло было,— нелепа. Плоское же расположение этого света — мы знаем из аналогичных примеров на натурной съемке — еще более усугубляет беспомощность подобно снятого кадра. Следовательно, работа оператора в ателье должна сводиться к тому, чтобы при съемке было расставлено минимальное количество осветительной аппаратуры. Причем интенсивность ее, ампераж каждой отдельной светоединицы, должна быть максимально увеличена. Необходимо работать на «перекале». При перекали-

вании, при легкой перегрузке ламп увеличивается количество ультрафиолетовых лучей вольтовой дуги, которые снимает киноаппарат. Рассеянный свет, фоновой — световая ванна, в которой должна находиться декорация,— должен даваться приборами, наиболее мягко его распространяющими; идеалом для основного рассеянного света являются ртутные лампы.

Конструкция освещения павильона должна быть такова: для проработки полутеней все снимаемое освещается рассеянным светом, совершенно плоским, не сильным, идущим от компактно расположенных ламп.

Достижение рельефности, ясности действия должно производиться минимальным количеством сильных прожекторов, они и выполняют основную работу в производстве оператора. Так же, как на натуре, принципы заднего света с подсвечиванием — самые лучшие, так же в ателье должны применяться сильные лампы преимущественно сзади и сбоку, роль подсвечивания будет выполнять рассеянный световой «фон».

В главе о декорациях я уже подробно остановился на основных приемах освещения декораций. Повторять их не стоит.

Приведу описания нескольких рабочих примеров, сохранившихся у меня в памяти.

Когда снимались «Приключения мистера Веста в стране большевиков», наша кинематография только что вылезла из пеленок. На вновь сорганизованных фабриках Госкино «Вест» был второй снимающейся картиной. В ателье не было не только приличной световой аппаратуры, а даже отопление не работало сносно. С каким энтузиазмом, с какой бешеной энергией и затратой сил мы тогда работали, и как этот энтузиазм и энергию сшибали тогда и позднее бюрократизм и бездарность «липовых» директоров!

Освещали главным образом «солнцем» и «арками», лампами с одной парой углей, построенными преимущественно осветителем Кузнецовым. Рассеянный свет давали допотопные «юпитера» — лампы с двумя световыми точками, совершенно негодные для работы. И каких поразительных результатов достигал в съемке А. А. Левицкий, лучший советский мастер-оператор, и помогавший ему осветитель В. Кузнецов (брат оператора)! Впервые в нашем кинематографе Левицкий применил необычайно простую, экономную конструкцию света. Источников было особо мало, да и взять их было негде. Соответствующая нагрузка аппаратуры дала необходимую интенсивность. «Солнце» и «арки» с успехом заменяли прожектора. Правда, натурщики страдали от постоянных ожогов и рисковали получить тяжелые раны от непрерывно падающих углей. Предохранительные сетки нельзя было поставить — они скрадывали свет. Глаза были сожжены у большинства снимающихся крупным планом. Постоянные задержки и поломка света, ожоги от углей, ожоги глаз требовали невероятных усилий в работе. Я обязан при этих воспоминаниях

отметить исключительную дисциплину и прямо-таки героизм работников руководимого мною коллектива. Комаров не сдвинулся с места при съемке крупного плана, когда ветхая, очень тяжелая дверь свалилась ему на голову. Слетов, голой рукой разбивая стекло, получил глубокие порезы и категорически продолжал работать дальше. Хохлова, заразившаяся на фабрике же корью, снималась с температурой до сорока. Галаджев, голый, на улице, на морозе натирался снегом. Подобед снимался на морозе в пижаме и т. п. И все это из-за желания сдвинуть и получше пустить в ход на нашей фабрике нашу кинематографию. А когда я в беседе с репортером рассказал о плохой аппаратуре и падающих раскаленных углях (температура кратера вольтовой дуги 3600 градусов Цельсия) и это было напечатано, дирекция и правление Госкино сделали мне строжайший выговор за то, что не держится в тайне техническое убожество фабрики.

Теперь мы работаем с более или менее совершенной немецкой аппаратурой. И все-таки большинство операторов вместо простого, четкого, ясного освещения дают невыносимую пестроту и засвеченные кадры. Что бы получилось тогда из кадров «Веста», впервые всем показавшего, что мы технически далеко не беспомощны, если бы их снимал другой оператор?

Оператор и все киноработники должны обладать особой способностью приспособляться к условиям. Недостаток технического оборудования и плохие условия съемки должны быть использованы как материал.

Но из этого не следует заключать, что фабрики не должны добывать, строить, выписывать, пополнять свой технический инвентарь последними усовершенствованиями.

Прежде всего работники должны помнить, что наша страна и наша кинематография еще в чрезвычайно тяжелом материальном положении. Мы обязаны приспособляться и изворачиваться как можно хитрее, лишь бы добиться максимальных результатов. Обыкновенно мы требуем самых невероятных для нашего масштаба вещей. Совсем недавно я проводил очень сложные съемки в Москве с талантливым, но неопытным оператором. Чего он только не понаписал, чтобы ему предоставили для ночных съемок! Конечно, несмотря на все старания, всего достать не удалось. С колоссальным трудом я убедил его снимать тем, что имеется. Для пополнения пробела я предложил ряд вывозящих недостатки освещения трюков. Например, был использован дым костров, его осветить нам было легко, игра дыма дала эффект, возмещающий недостаток освещения. Большие планы пришлось снимать, освещая только необходимое, только центр. Кругом все оставалось в темноте, и, конечно, результат получился вполне удовлетворительный. Необходимость заставила нас срочно закончить натурные съемки, нельзя было ждать светлых,

солнечных дней, погода была серая, туманная. Солнце едва светило. И что же, заснятое сквозь туман солнце дало поразительнейшие результаты. Этот опыт еще раз подтвердил нам, насколько лучше примениться, воспользоваться обстановкой, а не ждать, не требовать непременно привычных условий съемки.

Надо пробовать, пытаться находить в неблагоприятных условиях неожиданный фотографический эффект.

Мне рассказывал О. Брик: на хроникальной съемке похорон оператор, стоящий на своем удобном месте, крикнул в процессию: «Гроб на аппарат».

Я работал у Ханжонкова художником и поставил декорацию, которую должен был снимать очень хороший оператор. Уйдя на время из ателье вниз позавтракать, я был взбудоражен криками этого оператора. Пришлось подняться. Оказалось, что декорация не умещалась в кадре, и он требовал, чтобы ее отставили подальше от оператора.

Бедняга... он не сообразил, что можно отодвинуть назад аппарат,— места было сколько угодно.

В свое время мы, мечтая о работе в американских условиях, шутя говорили, что будем забираться в склады и слегка портить, вуалировать пленку, а то с идеальной не сумеем справиться, плохо выйдет.

Вначале против выдвинутой нами монтажной теории построения кинокартин восставали еще из-за того, что по-новому очень трудно работать.

Монтажницам приходится клеить мельчайшие куски, актерам — сложно тренироваться, операторам — постоянно менять точку зрения, лазить, карабкаться быстро и ориентироваться, передвигаться. А раньше было раздолье! Снимает оператор сцену в 120 метров, вертит ручку аппарата попеременно правой и левой рукой, чтобы не уставать; а на сто десятом метре меланхолически заявляет: «А лестницу забыли убрать»...

По-моему, лучшие работы по съемке в ателье у нас за последнее время сделал оператор Кузнецов в моей картине «Ваша знакомая».

Основной принцип, упомянутый в статье о декорациях, таков: декорация особо темная. На ее стенках вверху расположены прожектора для заднего и бокового света, направляемые на нужное действие. Рассеянный свет дает основную проработку, стенки почти совершенно закрыты от очага.

Не надо забывать, что на кино все необходимое особо ясно и четко должно быть видно.

Пользоваться светом для красоты, затемнять нужное, пестрить кадры, «контражурить» под Рембрандта нелепо, пошло и невыгодно.

Категорически предостерегаю от этой опасности.

В кадре, прежде всего, должно быть светло, ясно,

понятно. Лишнее необходимо во что бы то ни стало убрать и затемнить.

Увлечение эффектами может привести к несостоятельной путаной «рембрандтовщине».

Работайте проще! Не ломайтесь, не изощряйтесь, крепче стройте основную конструкцию!

V О сценарии

Основой кинематографического сценария является чистое действие. Движение, динамика — материал кинозрелища.

Поэтому, когда люди, пришедшие на киноработу, как следует с ней ознакомятся, они непременно проходят через увлечение картиной без надписей.

Естественно возникновение этого увлечения: динамика, чистое действие, все время питает киноленту; разговоры, следовательно, надписи — как бы чуждые, противоестественные элементы сценария.

При всей своей понятности это стремление не верно.

Конечно, надпись как передача разговора, как передача того, что не является киноматериалом, противоестественна в картине.

Беспомощность киноискусства не должна заменяться суррогатом — надписями. Хорошая надпись должна работать так же, как кадр. Надпись — такой же киноматериал, как заснятые куски картины, лежащие перед режиссером на монтажном столе.

Обыкновенно картину смонтируют, а потом вставляют надписи — это неправильно: и надписи и кадры должны монтироваться вместе.

Конечно, часто приходится чинить ленту, исправлять, изменять ее титрами (надписями), но починка — дело другое, хороший товар чинить не приходится.

Уже писалось, что надо мыслить кадрами, то есть представлениями как бы уже заснятых вещей и действий, монтируя, собирая их в сюжет.

Если имеется мысль-фраза, частица сюжета, звено всей драматургической цепи, то эта мысль выражается, выкладывается кадрами-знаками, как кирпичами.

Поэт кладет слово за словом в определенном ритме, как камень к камню. Цементирует их, слова-образы дают в результате сложные понятия.

Так и кадрами, которые подобны условным обозначениям, как буквы китайского алфавита, даются образы и понятия. Монтаж кадров является постройкой целых фраз. Содержание слагается из кадров. Лучше, если сценарист дает содержание, определяя характер кадрового материала. Режиссер выражает мысль сценариста монтажом кадров-знаков.

Предположим, у сценариста или у режиссера возникает мысль эпизода. Он не должен вначале придумать содержание эпизода, а потом подыскивать пластический (кадровый) материал для его оформления. Мысль об эпизоде, рассуждения о нем должны возникать из зрительных образов, из того материала, который будет засниматься. Причем различные смены, различная конструкция — монтаж кадров — дадут различный смысл целому эпизоду. Из открывающихся окон, выглядывающих из них людей, скачущей кавалерии, сигналов, бегущих мальчишек, воды, хлынувшей через взорванную плотину, равномерного шага пехоты можно смонтировать и праздник, скажем, постройки электростанции и занятие неприятелем мирного города (пример заимствован, кажется, у Пудовкина).

Думать же сценарно о «торжественном взрыве плотины» или о «врывании неприятеля в город» необходимо не литературным методом, а кинематографическим — кадрами: скачущими лошадьми, шагающей пехотой, взрывом и т. д., все время представляя их как бы на экране, зрительно.

При таком методе работы, естественно, задуманная вещь будет кинематографична — легко оформляема режиссером.

Проследим постепенное изменение сценарных форм, разбирая различные виды сценария. Обратимся опять к американцам, которые так сильны своим стандартным товаром. Их средние картины построены по всем правилам кинематографичности. Американская стандартная картина в начале — в первой своей трети — слегка скучна, неподвижна, медленно развивается.

Вторая треть заполнена нарастанием динамического или психологического действия. В ней центр завязки, сплетения интриги и т. п.

Последние части заполнены максимальной кинодинамикой.

Простейшие движения — беготня, борьба, погоня, драка с максимальными препятствиями и бешеным темпом — в быстром монтаже заставляют зрителя напрячь остатки своего внимания. Причем вызывается это обострением киноматериала, чистого действия, преимущественно борьбы или соревнования.

Американская конструкция картины очень разумна; зритель всегда досмотрит так построенную вещь, потому что его внимание расходуется закономерно.

Первые шаги в чистой кинематографической работе над сценарием, естественно, сводились к насыщению фильмы максимальным количеством действия. Отсюда родились детективные сюжеты с их преследованиями, борьбой, погонями и т. п.

Перепроизводство детективных, приключенческих, как теперь их называют, лент потянуло режиссеров и сценаристов на другие сюжеты — бытового и психологического характера. Подобные темы оказались чрез-

вычайно трудными для добротного кинематографического оформления. Внутренняя динамика — состояния человека в его обыкновенной жизни с минимальным количеством элементарного кинематографического движения — плохо укладывается в кинодействие, требующее чистое движение прежде всего. Основная ошибка в работе над психологическими вещами сводилась к тому, что различные состояния действующих персонажей выражались через переживания на их лицах.

Случилась с героем или с героиней неприятность, весь смысл кинопоказа сводился к самой совершенной демонстрации мимикой неприятности на лице актера. В результате создался невыносимый, ложный, неестественный жанр — психологизм, недопустимый в кино, сугубо игровой, не настоящий.

В подобных темах удавались куски, заполненные скрытой динамикой, возможность возникновения элементарного кинодействия.

Кажется, режиссер Анощенко приводил удачный пример этого.

Люди сидят на бочках с порохом и спокойно ждут. А бочки, об этом знает только зритель, вот-вот должны взорваться.

В такой сцене люди не переживают и минимально действуют — нормально сидят, напряженность же в восприятии зрителем эпизода, безусловно, существует.

Увлечение психологизмом, явно негодным для кинематографии, доходило до таких тонкостей, что один из режиссеров утверждал: кинематограф — это не то, когда герой проигрывается в карты, а когда он, стоя у окна, смотрит на улицу и думает о своем проигрыше.

Два мировых мастера создали школу кинематографии: эти мастера — Дэвид Гриффит и Чарли Чаплин.

Гриффит работал то на чистой кинодинамике, то на чистом переживании натурщиков, заставляя их сложнейшими движениями своего механизма передавать психологическое состояние.

Но эти движения были не элементарным кривлянием, а являлись движениями рефлекторными, очень тщательно проработанными, почему и достигали нужной цели. У Гриффита натурщики не просто таращили глаза, скажем — на ужасе, а делали другие движения, более верно передающие их состояния.

Покусывание губ, перебирание, заплетение рук, трогание предметов и тому подобное — характерные признаки гриффитовой игры. Нетрудно догадаться, что они наиболее подходили к моментам сильного переживания и чаще всего к моментам, доходящим до истерики.

На сплошных сильных эмоциях нельзя построить всю картину, поэтому промежутки между сильными переживаниями Гриффит в своих сценариях заполнял чистой кинодинамикой. Конструируя таким образом свои ленты, он добивался исключительных результатов, и долгое время его работа и его сценарии не были превзойдены.

Перевернул же классические сценарии Чаплин в «Парижанке». По своей конструкции сценарий является идеальным и показал новые методы киноработы. Чаплин свел почти на нет элементарный показ переживаний на лице. Он демонстрирует поведение человека в различных случаях его жизни через общение с вещами, с предметами. От состояния изменяется способ обращения героя с окружающей обстановкой и людьми, изменяется его поведение.

Таким образом, вся работа сводится к установлению различных трудовых процессов, потому что делается что-то с вещами, нарушая или налаживая обыденный их порядок; берясь за них то рационально, то бессмысленно, натурщик демонстрирует трудовые процессы. Трудовой процесс — механика, следовательно — движение, следовательно — абсолютный материал кинематографии. Таким образом, работа сценариста должна сводиться к выявлению фабулы через обращение действующих людей с вещами, через поведение человека и его рефлексы. «Парижанка» показала, что они являются безусловно кинематографическими и могут быть интереснее элементарного движения.

Многие говорят, что «Парижанка» вышла хорошей не потому, что хорош сценарий: «Сценарий мы никогда бы не приняли к постановке!» Абсурдное определение; именно сценарий «Парижанки» исключительно хорош.

В нем все следует одно за другим в непрерывной логической связи: ни одного эпизода нельзя выбросить — потеряется беспрерывная кинодраматическая цепь.

Когда у нас стараются подражать чаплиновскому сценарию, то нанизывают бессмысленно ряд эпизодов человека с вещами один за другим, так что любой можно выкинуть или заменить. Исключительное качество сценария «Парижанки» в том, что оттуда ничего нельзя выкинуть, что каждый эпизод в нем необходим и обязателен. Если бы дали сценарий «Парижанки» плохому режиссеру, картина вышла бы, безусловно, хорошей, у Чаплина она получилась гениальной.

Наша кинематография всегда страдала слабой игрой актеров, плохим оформлением кадра; поэтому виртуозность гриффитовой работы была для нас долгое время недоступна. Впервые основы гриффитова метода были разработаны в Государственной школе кинематографии, ныне ГТК, а лучшие наши картины, — правда, в очень небольшой части их и только за последнее время — показали подлинную кинотехнику.

Сценарный же метод Чаплина почти не дал никаких результатов, потому что при его использовании не учитывают сказанного выше: необходимости игры через рефлексы, через поведение человека, заключающейся в крепкой логической связи сценарных деталей. Наши «Парижанки» — это набор более или менее удачных трюков человека с вещами, лишенных основной логической линии киносюжета.

А неумеющие работать по-новому и технически совершенно режиссеры и натурщики делают из подобных вещей провинциальное, бессмысленное подражание, приводящее к самым плачевным результатам.

У нас существуют следующие типы сценариев:

1. Сценарии, берущие материалом простейшее кинодвижение. Их удача зависит от правильно придуманной темы. Обыкновенно подобные вещи делаются со среднего качества оформлением, но имеют успех из-за новой и верной тематики.

Примеры: «Красные дьяволята», «Стачка», «Броненосец «Потемкин».

В этих вещах занимательность движения, столкновений и разрешения их на новом советском материале создают им широкую популярность («Красные дьяволята»). Не могущие не захватить зрителя исторические моменты революционной борьбы, как в «Стачке» и «Броненосце», показанные рядом остроумно придуманных эпизодов, по существу, не используют новую совершенную кинотехнику, а используют только новые советские темы, под прикрытием которых только иногда проглядывает новая по форме кинематография. Поэтому успех сценариев подобного рода часто может быть случайным. Их качество — в материале эпизода, а не в его кинематографической обработке. Вот почему за кинематографическим признанием «Потемкина» последовал художественный провал «Октября» и за невероятным успехом «Красных дьяволят» — забвение Перестиани.

2. Второй основной тип сценария — сценарии, использующие результаты предыдущей кинокультуры, построенные с учетом ее законов, опыта и приемов и разработанные на наших советских темах.

Примеры: «Мать», «Конец Санкт-Петербурга». Эти вещи хотя и имеют ряд недостатков, главным образом режиссерского, а не сценарного характера, но, безусловно, являются вещами подлинно кинематографическими, не случайными — фильмами добротной, культурной и добросовестной продукции.

3. Третий тип наших сценариев — это конгломерат самых разнообразных сюжетов: то под заграничные, то бытовые и национальные, с широким использованием гармошек, лезгинок, оперной бутафории и костюмов, то «проблемные», то действенно-детективные, то псевдопроизводственные, а в целом — несостоятельные.

Почему? Потому что в этих сценариях нет материала для демонстрации поведения человека через его обращение с окружающей средой. Если есть, то только как набор надуманной игры с вещами, лишенной логической сценарной связи и необходимости своего существования, а в худшем случае даже нет элементарного кинодействия.

4. Четвертый тип наших сценариев — это сценарии экспериментального, опытного характера. В этих сценариях то удачно, то неудачно

делаются попытки установления или изучения новых киноформ, новых выразительных средств кинематографии.

Такие работы имеются у «фэксов» и у ряда молодых мастеров, большей частью вышедших из левых художественных группировок или из киношкол.

Об их значении говорить не приходится — оно очевидно: без таких работ не будет подлинной кинокультуры.

Почивание на лаврах и отсутствие формальных изысканий неминуемо приведет к катастрофе.

Самая крупная, самая главная ошибка наших сценаристов заключается в том, что они пишут сценарии, не исходя из имеющегося материала, а «из-под себя» — вообще фантазируют. Поэтому наши картины:

1) Чрезвычайно дорого стоят.
2) Всегда несостоятельно демонстрируют быт.
3) Натурщики в них не подходят к ролям.
4) Режиссеры снимают их неохотно.

Конечно, более, чем сценаристы, в этом виноваты руководители наших кинофабрик и сценарно-литературно-художественные отделы. Только через изучение и использование материала бытового, актерского, технически-съемочного и другого можно сделать подлинную киновещь.

Если организация имеет возможность использовать аэропланы, поезд и, скажем, Северный полюс, то необходимо на этом строить сценарий.

А если в сценарии есть аэропланы, поезд и Северный полюс, до которых организации очень трудно добраться, стоимость картин приобретает гиперболический характер.

Если делается сценарий бытовой, то необходимо, чтобы сюжет органически рождался из бытовых явлений, чтобы он мог возникнуть только на них, не был бы возможным в другом окружении, в другом быту.

Иначе получится киноопера, а опера — не материал кинематографии, это теперь известно каждому.

Правда, я помню, когда производственным отделом «Кино-Москвы» заведовал хороший оперный режиссер Лапицкий, и даже был подписан договор с великолепным опереточным артистом Яроном, но кинотолк из этого получился маленький.

Повторяю, в бытовой вещи сюжет рождается из условий данного быта, а не пристегивается к нему.

У нас даже заводов не могут как следует использовать.

Каждому режиссеру хочется быть идеологичным, и каждый с удовольствием пристегивает к любовной драме то или иное производство.

Перемените фабрику, скажем, стеклянную на консервную, все равно любовь останется та же. Почему же, по каким признакам выбирается то или иное производство? Неужели трудно понять, что в салонах про-

исходят салонные драмы и те же ситуации не могут измениться от костюмов и заводского фона? Само производство должно продиктовать сюжет. А у нас часто восхищаются подобными картинами.

Не то у Аверченко, не то у Тэффи есть рассказ о молодой писательнице, написавшей пьесу и показавшей ее хозяину театра. Он потребовал, чтобы писательница драму переделала в фарс. Писательница ничего не переменила, только около каждого действующего лица написала: «голый», чтобы было неприлично, как в фарсе.

Так и наши идеологические сценарии: в них действующие лица — рабочие или коммунисты, а место действия — завод, только не органически, а по-старому рецепту — «голые»!

Чаплин добился таких поразительных результатов от работы натурщиков в «Парижанке» главным образом потому, что снимал ее около двух лет. Он не только ставил картину, он одновременно обучал натурщиков.

Такой метод работы доступен американской кинематографии, мы пока не можем так много времени тратить на постановку одной фильмы. Как же добиться идеальной работы натурщиков?

Натурщиков надо обучать и вытренировать заранее, каждая фабрика должна иметь их квалифицированные кадры. Каждый режиссер должен иметь свою группу работников, обученную, владеющую в совершенстве кинотехникой.

На этих людей должен специально писаться сценарий, тогда качество актерской работы будет гарантированным. Если же людей придется подыскивать и по сценарию обучать на съемке, то на это не хватит времени и выбора, а в результате получится неудовлетворительный товар.

Необходимо заставить сценаристов писать сценарии, исходя непосредственно из материала; разговоры, что от этого пострадает их художественное творчество, несостоятельны: налицо кинофабричное производство, а не кустарное.

Если делать вещи только по заказу, не исходя из удобного материала, а исходя из темы, то они будут исключительно дорогими, часто неудачными художественно. Такой подход к делу невыгоден. Нам необходимо наладить дешевое производство большого количества картин, стопроцентных и по выполнению и по содержанию.

VI Обучение натурщика

Мы знаем из разбора материала кинематографии, что лучше всего выходят на экране люди, проделывающие организованную целесообразную работу. Вспомните пример с грузчиком, укладывающим мешки на пароход. Из-за того, что он делает свои движения особо экономно, ловко и рассчитанно, потому что он этим делом занимается много лет, его работа

выходит на экране исключительно четкой, быстро и ясно воспринимаемой зрителем.

С демонстрацией трудовых процессов человека может сравниться только съемка движения детей или животных, покоряющих своей глубокой непосредственностью, естественностью и простотой. Театральная игра, актерство — плохой материал для ленты; причины были объяснены в главе о материале кино. В то же время мы должны снимать драмы, комедии, комические — игровые ленты потому, что их производство представляет собой основную отрасль кинопромышленности. Очевидно, возможно найти такие методы работы над игровой лентой, когда засъемка натурщиков даст вполне благоприятные результаты. Если, с одной стороны, трудовые процессы выходят особо хорошо, то, с другой стороны, даже чистая эксцентрика Чаплина получается исключительно кинематографичной.

В чем же дело?

Дело в том, что надо построить работу кинонатурщиков так, чтобы она представляла собой сумму организованных движений, с доведенным до минимума перевоплощением. Сценарии должны давать рефлексы действующих лиц на происходящее, выражающееся в обращении человека с вещами и людьми через движения. Это движение и может организовываться режиссером, подобно трудовым процессам. Об этом мы уже говорили и в главе о материале и в главе о сценарии. Лучшие наши кинонатурщики приготовлены в киношколах.

Когда они приходили в школу, то с самых первых шагов пытались актерствовать — перевоплощаться и переживать. Для того чтобы их перевоспитать по-новому, чтобы сделать из них кинематографистов в отличие от театральных переживальщиков, то есть сделать из них специалистов в экранном деле, обладающих специфической техникой, их пришлось заставлять проделывать несколько лет ряд упражнений — учиться игровой кинотехнике.

Наши упражнения, наш тренаж был придуман на основах тех законов, которые удалось вывести из разбора устройства экрана, аппарата и человеческого механизма натурщика. Основные упражнения, определяющие собой канву киноактерского тренажа, и являются материалом настоящих глав. Вот пришел человек работать в киношколе. Он уже думает, что может проделывать отдельные эпизоды и сценки. Как они делаются? Делаются они в порядке перевоплощения и вольного изобретения содержания эпизода. Натужится человек, постарается себя представить тем, кого он изображает, затем начнет делать все, как придется, как ему кажется, как будет у него выходить. Если предложить начинающему придумать самому задание, то задание обязательно будет сложное и запутанное. Только раздирающая драматическая сцена и сложный комический эпизод смогут привлечь его внимание. Для начала же необходимы элементарнейшие задания, и если их дать даже законченному театральному работнику,

то выполнение из ста случаев девяноста девяти будет крайне неудовлетворительным.

В Академии художеств когда-то был профессор рисования Чистяков; он доказывал людям, владеющим карандашом, что, в сущности говоря, они рисовать не умеют. И действительно, он заставлял их срисовать с натуры карандаш или коробочку, а потом с линейкой и отвесом в руках доказывал их полное невладение рисовальной техникой.

Так же и актеры, пришедшие на обучение нашей киноработе, не могут справиться с таким элементарным заданием, как войти в комнату, взять стул, подойти к окну и открыть форточку. Обыкновенно подобное задание делается с пренебрежительной насмешливостью — так кажется оно легко и элементарно. Если вы будете просить натурщика несколько раз проделать это задание, то увидите, что оно делается по-разному, разными движениями и выходит иногда лучше, иногда хуже.

Как же задание должно делаться? Прежде всего, общая задача должна быть разбита на ряд элементарных отдельных задачек.

Человек входит в комнату — первый пункт задачи.

В комнату можно входить по-разному (разбор начинаем с уже открывающейся двери).

Какой рукой держаться за ручку двери? Как лучше держать саму руку? Какая нога войдет в комнату первая?

В каком положении будет корпус?

Что будет делать вторая рука, в каком положении она будет? Что делает голова? (О лице, его работе, его выражении мы пока говорить не будем.)

Все эти вопросы нужно задать себе, и всем указанным сочленениям, всему телу должны быть найдены соответствующие положения. Поскольку мы не имеем в данном этюде задания на выявление того или иного типа-образа натурщиком, постольку характер всех этих движений и телоположений должен рассчитываться из логической целесообразности и экономичности данного рабочего процесса.

Сложнее работа будет при учете образа, когда характер движений будет определять намеченный характер данной роли. Итак, все малейшие подробности должны быть учтены. Но, может быть, это необходимо только для исходного положения? Отнюдь нет. Дальнейшее также потребует самого точного расчета и учета всего действия. Только тогда получится нужная четкость, нужная убедительность работы натурщика, соединенная с ясным и простым восприятием зрителя.

Разбираем наше задание дальше. Человек делает первый шаг. Как он делается? В каком положении все сочленения человека? Как рука отрывается от ручки двери или как она закрывает дверь? Какое положение корпуса самое выгодное и самое нужное для данной работы? Что делает голова и т. д.? Дальше надо будет осмотреть комнату. Когда ее

осматривать? Сейчас же по закрытии двери или пройдя несколько шагов? Если пройти несколько шагов, как идти и на какое расстояние? Сколько шагов сделать, с какой ноги начать? А что делает корпус, руки, голова? На все эти вопросы должен ответить себе натурщик или получить на них ответ у режиссера. Каждая отдельная задачка должна тщательно разучиваться, каждая — проделываться много раз, пока натурщик не научится в совершенстве выполнять именно то, что надо.

Как осматривать комнату?

Ведь можно неопределенно поводить головой, делая вид, что рассматриваешь, но толк от этого получится маленький. Необходимо точно наметить, куда, в какие точки, в какой последовательности переходят глаза работающего человека. Одними ли глазами надо осмотреть комнату? Не лучше ли включить и движения головы для облегчения работы глаз? А как стоит человек в это время? На какой ноге тяжесть? Может быть, на двух. А если на одной, то вторая свободна — в нормальном или напряженном состоянии, то есть на носке ли она, или на ребре башмака, или на каблуке? Если тяжесть на двух ногах, действительно ли она распределена равномерно, и не возможно ли оторвать от земли одну ногу? Если тяжесть всего корпуса на одной ноге, верно ли это, отрывается ли свободная нога от земли? Что делают руки? Что делает корпус? Как дальше будет найден стул, как его натурщик возьмет, за какое место? Как перенесет его? И так далее и так далее — до самого конца задания высчитывать, примеряться, проделывать до тех пор, пока все будет учтено, и до тех пор, пока все не будет совершенно выполнено.

Тренировки над подобными заданиями, с тем чтобы они выполнялись исключительно точно и четко, должны занимать все начальное время обучения кинонатурщика. Задания должны придумываться то самостоятельно, то их должен давать руководитель или тренер. Привожу еще типичное задание в этом плане (оно дается общими фразами, натурщик сам должен разбивать целое на составляющие элементы).

Человек приходит к себе в комнату, прибирается, кипятит чай, пьет его, ложится спать. Натурщик такое задание пополняет самостоятельным придумыванием того, что он будет делать, и самостоятельно устанавливает все отдельные моменты работы. Только после того, как он все фактически рассчитает и одинаково точно и совершенно научится выполнять, он может сдать этюд руководителю.

Обыкновенно для выполнения этих заданий не хватает дома или в классе необходимых предметов. Появляется необходимость в работе с воображаемыми предметами, необычайно полезная для воспитания натурщика. Попросите кого-нибудь выпить из воображаемого стакана и затем его поставить на стол. Вы увидите, что по расположению пальцев пьющего человека стакан не имеет ни размеров, ни формы. А ставится на стол он, как будто сделан не из стекла, а из тряпки.

Попробуйте поговорить по воображаемому телефону или писать воображаемым карандашом. Вы сожмете руку в кулак до отказа, как будто внутри нее ничего нет, и будете водить пальцами по бумаге, не учитывая возможной длины карандаша. Одновременно с подобными упражнениями необходимо тренировать натурщиков на бессюжетные точные задания.

Скажем, натурщик должен перелезать через ряд препятствий, затем садиться на стул или падать. Каждое движение каждого его сочленения, заранее определенное руководителем, представляет по своему выполнению технические трудности — сразу не выходит и должно быть совершенно выучено, вытренировано. Упражняясь над деланием сложных и трудных для выполнения движений, натурщик после десятка подобных заданий значительно укрепляет свою технику.

Когда достигается элементарная четкость натурщика, следует переходить к временно́й категории его работы: к метру и ритму. Мало делать четкие и размеренные движения, надо уметь их делать вовремя. Длительность же движения, то время, которое идет на его проделывание, должны укладываться в основном метрическом счете (ритм). Очень часто хорошо проработанные по движению этюды кажутся неестественными, неправдоподобными. Происходит это от неверного темпа движений и от неверного соотношения длительности отдельных манипуляций, то есть неучтенного метра и ритма действия. Тренировку надо начинать с введения счета в этюдах.

Метроном отсчитывает метрическое деление, а натурщик каждое движение, по заранее распределенному плану, делает в нужный такт. Основной счет такой же, как и в музыке: или двухчетвертной, или трехчетвертной, или комбинация из них. Так же, как и в музыке, трехчетвертное метрическое деление времени больше подходит к лирическим темам (вальс), двухчетвертное — к бодрым, энергичным темпам (марш). Наиболее удобный счет для работы этюдов — на четыре четверти. Без введения метрического измерения действия оно обязательно будет неясным и расплывчатым. Представьте себе расстояние от одного места до другого, скажём от Москвы до Ленинграда. Для нас представление расстояния будет ясным только потому, что мы знаем измерительные единицы пространства — километры; если бы мер пространства не было, не было б и понятия о нем. Крупные города между двумя основными помогают лучше ориентироваться в чувстве измерения пространства. То же самое и с измерением времени работы кинонатурщика: длительность этюда может быть расчленена на основные единицы измерения. Так же как промежуточные города помогают нам лучше разбираться в участках пространства в примере с Москвой и Ленинградом, так же ударные сильные четверти отделяют один такт движения от другого. Счет ведется так: раз, два, три, четыре; раз, два, три, четыре и т. д. Первая четверть — сильная, на ней

делаются основные движения, энергичные, определенные. Равномерно повторяясь одно за другим, хотя бы и с пропуском, такие движения будут восприниматься зрителем спокойно, в основном темпе этюда. Если необходимо движение, резко подчеркнутое, неожиданное, оно должно делаться из-за такта (синкопа), тогда желаемый результат неожиданности будет достигнут. Конечно, можно строить целиком синкопические этюды. Должно предупредить музыкантов, что мы по совершенно понятным причинам берем из музыки ее элементарный метр и ритм и по техническим соображениям пользуем эти понятия в самой простой, самой доступной форме. Когда мы имеем дело с категорией пространства, мы изучаем пространство на основах пластически-зрительных законов. Когда мы имеем дело с категорией времени, мы, естественно, должны использовать метод временно́го искусства; поскольку киноискусство молодо, постольку мы пользуем этот материал упрощенно и элементарно.

После того как обучающийся натурщик освоится рядом упражнений с работой под счет, надо переходить на нотную запись движения и на ритмическую тренировку. Представьте себе, что ваша рука вытянута вперед и занесена сильно влево, кисть держит стакан; вам надо отвести руку сильно направо и поставить стакан на стол, после этого руку положить в карман.

Этюд делается на четырехчетвертной счет. Если движения будут делаться по счету, скажем, на первую четверть первого такта рука переносится направо, на вторую четверть второго такта рука ставит стакан и на первую четверть третьего рука кладется в карман, то это не значит, что длительности движений, их продолжительности будут учтены. Возьмем первый такт: движение руки может занять и весь такт, и три четверти, и две, и две с половиной или две с восьмой и т. д.

Учет времени движения на уже учтенном временно́м месте движения и будет являться следующим этапом в тренировке натурщика над ритмом. Система позволяет точную запись движений нотными знаками так же, как в музыке.

Пример. Первый такт: рука со стаканом идет вправо.

Второй такт: рука ставит стакан.

Третий такт: рука направляется в карман.

Движение руки происходит в первом такте три четверти, во втором — одну восьмую, в третьем — две четверти (паузы не записаны). На работу каждого сочленения необходим временно́й расчет. Соображать при сложных этюдах для всех параллельных движений их ритмический распорядок с непривычки очень трудно, и упражняться в этом надо до тех пор, пока не приобретается умение делать движения по нотной записи так же, как музыкант играет по нотам — почти бессознательно.

Параллельно с перечисленными упражнениями элементарные задания на четкость надо усложнять, делать попарно или по нескольку человек и вводить в них первоначальные элементы напряжений (подробно напряжения: смена сильных и слабых, энергичных и расслабленных движений — будут разбираться позднее). Очень полезны для приобретения техники этюды борьбы и драки. Лучше всего, чтобы их делали натурщики, хорошо владеющие акробатикой, борьбой, боксом и гимнастикой. Спорт и перечисленные физические дисциплины необходимо изучать и стараться возможно лучше знать каждому кинонатурщику; преподавание их в школах обязательно, но преподавать их надо особо, не в чистом виде, а применительно к кино, с расчетом на широкое использование накопленного тренажа и знаний.

Когда даже дисциплинированным натурщикам дается задание на драку, вначале этюды сводятся к хаотической неразберихе движений. Не поймешь, кто сильный в каждый данный момент, кто слабый. Впечатления энергичной борьбы не получается, этюд кажется кривлянием, потому что натурщики боятся друг друга попортить или, наоборот, в глупом раже калечат друг друга, а результата никакого не получается. Для драки должна быть составлена схема смены напряжений действующих. Разбивая целый этюд на периоды, необходимо установить, когда А сильнее Б, когда их сила равная и когда один рядом сильных моментов начнет преодолевать другого. Составив схему, надо каждое движение, каждый перенос тяжести, каждую схватку разработать до мельчайших деталей, научиться проделывать все медленно и затем уже делать с нормальной скоростью.

Одновременно ведется тренаж на падения, для хорошего выполнения которых нужны большой опыт и умение.

С большой осторожностью следует переходить на работу с лицом. Кинематограф не терпит подчеркнутой, грубой работы лица; театральная техника для экрана неприменима, потому что радиус движений на сцене слишком велик. На экране самые незаметные изменения лица выходят слишком грубыми — зритель не поверит в такую игру. Лицо тренируется рядом упражнений обязательно с учетом метрического и ритмического времени работы. Лицо может изменяться от работы лба, бровей, глаз, носа, щек, губ, нижней челюсти. Лоб может быть нормален, нахмурен, приподнят, брови — то же самое, глаза нормальны, закрыты, полуоткры-

ты, раскрыты, широко раскрыты, повернуты вправо, влево, вверх, вниз. Нос может морщиться, щеки надуваться и втягиваться, губы и рот — сжаты, открыты, полуоткрыты, приподняты (смех), опущены; нижняя челюсть может быть энергично выставлена вперед, может сдвигаться вправо и влево. В общем, для работы лица и всех сочленений человека очень полезна система Дельсарта, но только как учет возможных изменений человеческого механизма, а не как способ игры.

Актерская часть этой системы для кинонатурщиков неприемлема. основной же смысл системы деления всех телодвижений на нормальные, эксцентрические и концентрические и комбинации их должны быть изучены кинонатурщиком.

Вернемся к упражнениям над лицом.

Вот примерный этюд.

1) Лицо нормальное, 2) глаза прищурены, идут вправо, 3) пауза, 4) лоб и брови нахмуриваются, 5) нижняя челюсть выдвигается вперед, 6) глаза резко передвигаются вправо, 7) нижняя челюсть влево, 8) пауза, 9) лицо нормально, но глаза остаются в предыдущем положении, 10) глаза широко открываются, одновременно полуоткрывается рот и т. д.

Таково задание; его необходимо положить на счет, определить длительность каждого положения, длительность прихода в это положение и длительность нахождения в нем. Добросовестная тренировка над лицом скоро обучит натурщика владеть им в совершенстве, так, что он сможет выполнить любое свое и режиссерское задание. Существует много специальных упражнений для глаз; например, им очень трудно, без толчков, ровно передвигаться по горизонтальной линии вправо и влево; чтобы достигнуть плавного движения, надо на вытянутой руке держать карандаш, все время смотреть на него и водить им перед собой, параллельно полу. Такое упражнение быстро приучает глаза плавно работать, что на экране выходит гораздо лучше порывистых, рваных движений (если они, конечно, не нужны специально).

Помимо того, что каждая группа частей человеческого тела может быть нормальна, концентрична и эксцентрична, весь человеческий механизм во время работы стремится то к наибольшему эксцентрированию, то к концентрированию, то есть все тело то как бы собирается, свертывается, то как бы расправляется, развертывается. Реже бывают чистые виды свертывания и развертывания; чаще эти процессы происходят с нарушениями и с преобладанием уклона в ту или иную сторону. На свертывании и развертывании чистом и с нарушениями проделывается ряд этюдов как бессюжетных, так и сюжетных. Для тренировки полезно заставлять натурщика на уже данную схему эксцентрации и концентрации придумывать сюжет. Пример: руководителем дается схема — шесть тактов постепенного развертывания, шесть тактов свертывания, три такта развертывания, один такт свертывания и т. д., а обучающийся должен придумать

сюжет к этой канве так, что намеченные процессы как раз подходили бы к содержанию, к теме. В эти же упражнения включается учет площадок декорации — повышение и понижение тела работающего по отношению к полу.

Теперь перейдем к важнейшему в тренировочной технике натурщика — к пространственной метрической сетке и к работе по основным осям всех сочленений человеческого организма. В главе о материале кино мы уже останавливались на этом вопросе; необходимо его повторить заново, еще более подробно.

Начнем с пространственной метрической сетки.

Представьте себе четырехугольник экрана. Он всегда одинаковый, его стороны имеют одинаковое отношение длин. На этой экранной плоскости происходит движение света и тени скинематографированного действия. Все, что происходит на экране, читается глазами зрителя, как-то укладывается в его сознании, причем иногда этот процесс происходит легко, без затраты лишнего напряжения, иногда трудно, заставляя зрителя напрягаться, с трудом воспринимать происходящее. Очевидно, что, учтя постоянные данные экрана, длину показываемых кусков и воспринимательные способности зрителя, можно установить законы, по которым строится простое и ясное движение вещи и натурщиков в кинематографе. Представьте себе, что экран — ничем не заполненный белый четырехугольник. Пути возможного движения по экрану можно записать линиями. Если мы запишем линиями хаотическое, непосредственное действие на экране, то легко догадаться, что запутанные разнообразные линии очень трудно дойдут до сознания зрителя. Если действие будет происходить, скажем, по одной линии, если его схематически можно изобразить чертой, тогда оно будет восприниматься зрителем значительно легче. Дальше, когда линия совсем хорошо прочтется, когда ее расположение на экране будет особенно четким, особенно ясным? Тогда, когда она будет расположена в пространстве экрана так, что ее местонахождение будет легко определяться определяющими форму экранной плоскости гранями. Если линия параллельна нижней или верхней стороне экрана и перпендикулярна к правой и левой, естественно, местоположение этой линии будет для зрителя ясным. Если мы начнем линию очень медленно и осторожно поворачивать на экранной плоскости, то ее восприятие будет у зрителя осложняться. Чем незаметнее мы передвинем (наклоним) линию, тем труднее понять, как она расположена; чем отклонение линии будет яснее, тем легче произойдет прочтение ее зрителем.

Следовательно, если мы заснимем линию конкретно-просто расположенную на экране, то на ее зрительное усвоение потребуется кинодемонстрации значительно меньше, чем в том случае, если она будет чуть-чуть наклонена. Вот почему на куски индустриального или архитектурно-конструктивного характера надо меньше метров пленки, чем на витие-

ватый деревенский пейзаж, — чтобы хорошо рассмотреть его, надо кусок дольше показывать. Если записывать на экране линии движений обыкновенного актера, получится хаос; если записать рассчитанную организованную работу, получится линейный строгий узор, который прочтется гораздо легче предыдущего путаного.

Таким образом, если по экрану будут (в примитиве) происходить движения, параллельные одной паре сторон экрана и перпендикулярные другой, то эти движения будут наиболее ясно, наиболее легко восприниматься зрителем.

Если в движении будут незначительные отклонения, то восприятие зрителя усложнится. Если движения отклонятся значительно, примерно под углом в 45 градусов, то опять их зрителю легко будет рассмотреть.

Если нужны движения по окружностям и комбинации окружностей по кривым, то эти сложные движения должны быть как бы вписаны, вчерчены в основные прямые. На экране получается как бы воображаемая сетка, по ней-то и надо двигаться при элементарном действии, а при сложном — кривые движения надо укладывать в основные параллельные и перпендикулярные деления.

Эта воображаемая сетка на экране и называется нами метрической пространственной сеткой.

В расчете на нее и должна строиться работа кинонатурщика, с той разницей, что натурщик передвигается не на плоскости экрана, а в трехмерном пространстве в ателье или на натуре. Сфера его действия представляет собой пирамиду (как бы положенную), вершина которой упирается в центр объектива съемочного аппарата. Таким образом, экранная двухмерная сетка должна для натурщика трансформироваться в трехмерную, расположенную в пирамидной сфере действия. Следовательно, натурщик будет передвигаться как бы по кубатуре, по сетке прямо перед ним, по сетке на полу и по сетке сбоку его (это в том случае, если натурщик стоит лицом к аппарату). Продолжения пересечения линий всех этих трех плоскостных сеток и создадут кубатуру его действия. А кубатура расположена в пирамиде, определяемой углом зрения объектива съемочного аппарата.

Перейдем к о с я м движений.

Казалось бы, что человек имеет возможность двигать своими сочленениями как угодно, что учесть эти движения немыслимо. Подумаем, и окажется, что нет. Пространство измеряется тремя плоскостями — длиной, шириной и глубиной; следовательно, движения каждого сочленения происходят по трем основным осям: по вертикальной — вправо и влево, по горизонтальной — вверх и вниз и по поперечной — в стороны. Пример: движение головы: 1) по первой оси — жест, соответствующий отрицанию; 2) по второй оси — жест, соответствующий утверждению; 3) по третьей оси — жест, соответствующий сомнению или порицанию (ну!.. ну!..).

Все остальные движения по этому сочленению будут комбинациями из трех основных осей. Других движений быть не может.

Составим таблицу осевых движений для главных частей человеческого тела.

Сочленения	Ось № 1	Ось № 2	Ось № 3
1. Глаз	Вправо, влево	Вверх, вниз	Нет, есть комбинация № 1 и № 2, круговое движение
2. Нижняя челюсть	Вправо, влево	Открывание и закрывание рта	Нет
3. Шея	Отрицание	Утверждение	Сомнение
4. Ключица	Движение плеча вперед и назад	Нет	Вверх, вниз
5. Плечо (рука от плеча до кисти)	Скручивание всей руки	Вперед (перед собой). Назад (от себя)	Вбок в сторону
6. Локоть (рука от локтя до кисти)	Скручивание (запираете замок)	К себе	Вбок, в сторону
7. Кисть	Нет	К себе	Вбок,
8. Талия	Поворот корпуса	Наклон корпуса вперед, назад	Наклон корпуса вбок
9. Бедро	Повороты всей ноги (скручивание)	Жетэ вперед, назад	Жетэ вбок
10. Колено	Скручивание	Вперед, назад	Нет
11. Ступня	Развернутая, свернутая	Вытянутый и собранный подъем	Ступня на ребро, внутри, наружу

Натурщик должен строить свою работу по основным осям или по их комбинациям, а располагать их — в пространстве по метрической пространственной кубатуре. Возьмем для примера движение на сочленение талии по оси № 2.

В таблице мы видим, что это будут наклоны всего корпуса от талии вперед. Какие же положения корпуса, двигающегося по второй оси, будут самыми четкими? Те, которые займут простые, ясно читаемые положения по стенке плоскости, идущей по направлению движения, то есть ясно прямое положение человека, ясен наклон корпуса под углом в 45 градусов, ясен наклон корпуса, образующий прямой угол корпуса и

ног по отношению к полу. Промежуточные положения будут трудно восприниматься зрителем и потребуют более долгой демонстрации.

Опыт показал, чем лучше работает натурщик, чем совершеннее его техника, тем ювелирнее он может строить свои движения. Хороший натурщик справляется с самыми сложными комбинациями осей и самыми мелкими наклонами и косыми метрической сетки. Самое трудное — переходить из одного положения в другое; здесь-то и требуется высокая техника кинонатурщика. Поэтому, если режиссеру приходится работать со слабым техническим материалом, ему приходится его пользовать примитивно, заставлять двигаться по чистым осям и просто распределять движения по метрической сетке. Если натурщик совершенен, он самые тонкие, самые малозаметные движения сделает в совершенстве, а главное, сумеет в совершенстве перейти от одного положения в другое. В этом и заключается виртуозность его техники.

Категорически предостерегаю заставлять неопытных делать сложную работу — результат получится отвратительный, при работе по простым схемам все персонажи выйдут хорошо, добросовестно и понятно работающими. Путь же к совершенствованию и к достижению широкого диапазона, больших возможностей в экранных движениях лежит через тренировку этюдами, построенными на осях и сетке.

Конечно, на производстве нельзя думать об этом методе, необходимо, чтобы он в школе всосался в плоть и кровь, чтобы натурщик подсознательно четко и ясно работал, чтобы он не мог двигаться иначе. Недоучки произведут впечатление дергающихся марионеток, что категорически неприемлемо экрану, требующему реальность и простоту прежде всего.

За осевой тренировкой следует учет напряжений, смена сильно энергичных движений, движения с ослабленной энергией и слабые. Человеческое тело состоит из мяса и костей, они имеют вес, притягиваются землей, и если энергия ослабевает, то человек падает. Чем легче преодолевает человек силу притяжения, тем большей энергией он обладает. Движения могут быть энергичными, сильными, легкими и слабыми, тяжелыми.

Представьте, что в руке держится гиря; чем легче вы выбросите руку с гирей кверху, тем больше у вас силы. Чем медленнее будет подниматься рука, тем больше будет продемонстрирована тяжесть.

Обратно: чем больше вес, тем быстрее упадет рука вниз; чем медленнее она опускается, тем сильнее человек. Следовательно, медленные движения книзу и быстрые кверху — признак наличия энергии; изменение скоростей верхних движений на медленные и нижних на быстрые демонстрирует ослабление энергии. Быстрое падение человека и медленное поднятие — признаки слабости.

Избыток энергии обыкновенно совпадает со стремлением разверты-

ваться, принимать эксцентрические положения; упадок, наоборот, приводит к свертыванию, к концентрации.

Упражнения на «тяжелое и легкое», то есть на повышение и понижение энергии, являются особо трудными и в то же время необходимыми, потому что приучают натурщика к окончательному владению своим телом.

Все разобранное до сих пор суммируется в специальных упражнениях, называемых партитурами действия. По партитурам этюды сначала разыгрываются индивидуально, затем делаются вдвоем, втроем и т. д. Партитура — это данный руководителем точный план, схема действия, причем для каждой разновидности движений имеется своя линейка. По этой линейке дается канва основных положений. Все линейки согласованы между собой, а дело натурщика — придумать на них сюжет, высчитать логически нужные схемы линеек.

В таком этюде должна иметься линейка счета и ритма, в которой тщательно разработана временна́я сторона этюда, определен порядок и длина всех движений.

Вторая линейка — пластическая, запись движения достигается зарисовкой основных положений, отметкой осей или комбинаций их, отметкой направлений по сетке.

Третья линейка — свертывание и развертывание с нарушениями или без нарушений. В этой линейке определено количество тактов то одного состояния, то другого и смены их друг за другом.

Четвертая линейка — учет повышения и понижения тела по отношению к полу и к игровым площадкам на полу.

Пятая линейка — учет напряжений, как повышается энергия, как понижается, в какой момент наступает перелом в состоянии, как происходят смены максимума и минимума напряжений.

Каждая линейка имеет свои условные обозначения, свою запись. Получается нечто вроде нотной записи, по которой видно, что́ происходит в каждом такте действия по каждой линейке.

Эта работа самая интересная, придающая натурщику максимум технической виртуозности и приучающая его уметь управлять собой в совершенстве, отдавая отчет во всем том, что он делает. Конечно, эти упражнения необходимы только для тренировки.

Перечисленный тренаж внешней техники натурщика должен параллельно пополняться изучением рефлексов поведения человека. Но в материал этой книжки не входит разбор этой самостоятельной дисциплины воспитания. Повторяю, что не надо бояться, что изложенная тренировка может привести к излишней схематизации, черствости игры перед киноаппаратом. Не надо воспринимать систему как стиль, не надо допускать в работе излишней угловатости, грубости. Работать надо мягко, спокойно, а главное — свободно и уверенно.

После того когда будет пройден полный курс обучения, наступит у натурщика нужная уверенность в движениях, соединенная с естественной простотой. Хаос же неорганизованной, мятой, запутанной работы будет уничтожен, заменен выразительной четкостью, убедительность которой доказана всему миру Чарли Чаплином, Лоном Чанэем, Адольфом Менжу, Мэри Пикфорд и другими первоклассными натурщиками.

VII На производстве

Одно дело работать экспериментально в школе, другое — перейти на производство. Без практических съемок, без экспериментов уже на картинах невозможно окончательное совершенствование. Только проверяя свои знания опытом, пополняя их, ища новые методы работы, можно продвинуть, развить кинокультуру. А самое главное то, что теоретически нельзя все рассчитать, практика иногда в корне ломает теоретические установки, если в них была допущена ошибка.

Есть ошибки в предварительном расчете, могущие обнаружиться только на производстве.

Как же нужно вести работу?

Прежде всего не должно быть ничего халтурного, ничего случайного и необдуманного. Для съемки картины должен быть составлен твердый производственный план, установлено количество съемочных дней, сценарий разработан до мельчайших деталей, составлена смета и т. п.

Залог успеха будущего фильма — в правильной организации съемок и в обдуманном тщательном подходе режиссера. Без хорошего администратора, снабженного рядом расторопных помощников, халтурность картины будет обеспечена.

Нельзя работать со случайными людьми: все члены производственной группы должны быть известны друг другу, должны сговориться, знать свойства и особенности каждого. Не может быть ни одной съемки, тщательно не сорганизованной заранее... Режиссер должен заранее все знать и точно записывать свои требования помощникам.

Я помню, как реально перед нами возникло основное правило съемок, которое мы заранее, теоретически, никак не могли учесть. Приступая к работе, мы тщательно разрабатывали сценарий, определяя место каждому кадру и точно зная, что в каждом кадре делается. Сценарии конструировались монтажно. Из экономии пленки и времени снимались только те кадры, которые были зафиксированы в плане. Оказалось, что случайности, новые мысли, неожиданный материал, отсутствие точного монтажного учета мешают монтажу ленты, если материал ее заготовлен не с запасом. Если в сценариях имеется общий план, перебиваемый рядом крупных планов, затем продолжающийся заново, необходимо вместе с крупными планами снимать то же действие и на общем. На одни круп-

ные планы надеяться нельзя: вы никогда не будете гарантированы от провалов в действии или во времени. Лучше всего общие сцены, имеющие единую продолжительность, снимать несколько раз с различных точек зрения, а детали, крупные планы снимать уже после или одновременно вторым аппаратом (если позволяет свет).

Режиссер при монтаже должен иметь неограниченное количество материала; чем его больше, тем лучше получится картина, но материал этот должен быть возможно разнообразнее. Надо стремиться к минимальному количеству дублей, повторений; всю пленку, все время, всю энергию необходимо тратить на засъемку **вариантов**.

Обыкновенно садится режиссер на свое место, читает натурщикам сцену, они ее мало репетируют, а затем оператор снимает. На первый раз выходит плохо. Режиссер делает замечание, указывает недостатки, и съемка продолжается заново. Подобная процедура длится множество раз, натурщики работают все время по-разному, хаотически двигаются и в неопределенное время.

В результате во время монтажа перед режиссером будут лежать однородные куски засъемки неорганизованного актерского действия с одной точки зрения. Конечно, можно из этих кусков выбрать лучший, но время и пленка, потраченные на достижение очень сомнительного результата, будут не оправданы ни художественно, ни коммерчески. Да часто бывают случаи, когда на просмотре кусков не отличишь один дубль от другого, так незаметна обманчивая на глаз разница актерской работы. А разве не бывают случаи, что одна сцена снята пятьдесят раз с одного места, а потом на просмотре сообразишь, что лучше бы поставить аппарат иначе. Открытие часто бывает запоздалым, и никаких возможностей для пересъемки уже нет. Не только у нас так безрассудно снимают одно и то же; я слышал от авторитетных кинематографистов рассказы про заграничную киноработу; один из них видел, как пустяковая сцена прокрадывания киноактера около стены переснималась бесконечное количество раз. Если ставить каждое движение натурщика и репетировать до тех пор, пока не получится именно то, что надо, результаты съемки будут гораздо продуктивнее. Можно и должно переснимать сцену один, два раза, но только в том случае, если в ней рассчитано все до мельчайших подробностей, абсолютно точно срепетировано. Из сказанного не следует, что не надо тратить много пленки на съемках, брак должен быть очень большим, но надо снимать варианты рассчитанных, строго срепетированных сцен, повторения же излишни. Чем больше выбора различных кусков при монтаже у режиссера, чем больше заснятого и так и иначе, тем больше и средств к победе над зрителем. К продуманному тщательному репетированию почему-то относятся все с пренебрежением. Думается, что это происходит оттого, что мало кто умеет точно работать. Когда мы впервые на наших фабриках тратили половину съемочного дня

на репетиции, на нас директора фабрик смотрели как на сумасшедших растратчиков и художественных неучей. Результаты заставили всех убедиться в правильности нашего метода работы: картины оказались дешевле нормы и добротного художественного качества. Точная постановка каждого мельчайшего движения натурщика дает неограниченные монтажные возможности. Дело в том, что если натурщики при нескольких съемках одного и того же играли по-разному, делали неодинаковые движения, то подогнать куски, заснятые с разных мест, бывает невозможно — движение не совпадает. А в абсолютном совпадении движений — главная выразительность, главный эффект монтажа. Иногда бывает нужно одно движение сразу показать заснятым с нескольких точек зрения, разбить его на ряд моментов. Хорошо смонтировать такой кусок можно только в случае одинаковости выполнения этого движения во всех кусках. Правда, есть другой способ: съемка несколькими аппаратами, — способ слишком дорогой и иногда неосуществимый по техническим соображениям (нельзя поставить свет для одновременной засъемки с разных точек зрения или не позволяет место).

Лучше всего съемку производить так:

1) Режиссер намечает с натурщиками общий характер сцен, указывает все движения.

2) Ассистент режиссера выучивает с натурщиками сцену, данную режиссером.

3) Режиссер проверяет и окончательно отделывает сцену.

4) Съемка.

Если позволяет масштаб съемки и если у режиссера достаточное количество ассистентов, которым он вполне художественно доверяет, надо параллельно ставить несколько сцен в разных местах съемки. При таком методе режиссерская голова не забивается процессом выучивания натурщиков, он не теряет свежего глаза на сцену и производительность во много раз повышается.

В «Луче смерти» нам дешево и художественно успешно удались массовые сцены, происходящие на территории бывшей Сельскохозяйственной выставки. Мною предварительно с главным оператором Левицким и художником Пудовкиным были осмотрены места съемок, точно определены, засняты на фото и зарисованы кадры. Дома я составил план массовок для каждого кадра, мобилизовал всех своих ассистентов и каждому дал по небольшому заданию, совершенно точно указав, что он должен делать со своими людьми, повозками, лошадьми в кадре № такой-то, когда их выпускать и т. д. Результат получился чрезвычайно показательный: в три дня были засняты огромные массовки без лишней сутолоки и напряжения, доброкачественно, быстро и экономно.

Насколько лучше т а к о й способ работы, чем бессмысленное режиссерское орание и суетня на съемках, когда натурщики зря ждут,

помрежи, высунув язык, бессмысленно мечутся, осветители нервничают и т. д.

Конечно, помимо расчета на съемках бывают случайности: или что-нибудь не ладится, или придет новая мысль в голову постановщика, или обнаружится неожиданный, неучтенный ранее материал. В таком случае нельзя не отступать от плана, наоборот: всякая случайность, всякое новое открытие, всякая возможность обогатить съемочный материал должна быть использована. Режиссер в таком случае должен быстро ориентироваться и возможно полнее и лучше использовать заново открывшийся материал.

Чем больше возможностей для пополнения материала съемки, тем легче режиссеру, тем лучше получится картина. При ограниченном материале работать труднее. Опыт работы с ограниченным материалом был применен в съемке картины «По закону», в которой действуют три лица в течение пяти частей (в одной части действуют пять человек) и все происходит в одной комнате — при одной декорации. Материал для съемок этой картины был чрезвычайно узок, необходимо было только его обработать досконально, так, чтобы внимание зрителя сохранялось неослабленным до самой последней части. Для этого удавшегося опыта потребовалось количества рабочей энергии у съемочной группы значительно больше, во всяком случае, не меньше, чем на постановку огромной картины с десятками декораций и массовками. Весь наш опыт, все знания пришлось до предела мобилизовать на подчинение ограниченного материала. Все время работать таким образом нельзя — переутомление съемочной группы себя не оправдает; поэтому лучше иметь возможность снимать большое количество разнообразного материала.

Можно вывести правило: чем больше опыта и мастерства у съемочной группы, тем ограниченней может быть сценарный материал; чем съемочная группа неопытней, тем больше для нее должно быть предоставлено съемочных возможностей.

А сейчас я усиленно думаю о другом, уже художественно-хозяйственном, эксперименте. Дело в том, что наши стандартные средние картины снимаются по многу месяцев и очень дорого стоят при чрезвычайно среднем художественном качестве. Происходит это оттого, что съемки неправильно организуются, оттого, что режиссеры не пользуют широко ассистентскую помощь и работают не со специально тренированным актерским материалом. Я берусь утверждать, что при правильной организации съемки квалифицированный режиссер с опытными помощниками, операторами, художником и сработавшейся группой натурщиков на 75 процентов может сократить выработавшиеся нормы съемок без понижения художественного качества выпускаемой фильмы.

Попробуйте вести тщательный дневник съемок: вы увидите, сколько времени и энергии тратится впустую. Правда, чрезвычайно ча-

сто главным тормозом является организация самой фабрики, а не организация съемочной группы. В то же время опыт доказал правильность, казалось бы — парадоксального, вывода: чем тщательнее будет работать режиссер с группой, чем подробнее он все репетирует и рассчитывает, тем скорее будет закончена съемка картины.

В заключение должен сказать несколько слов о съемках неигровых фильм, о хронике. Основа кинематографии — монтаж реального материала — ясно и отчетливо говорит в пользу неигровой. Мы знаем, что лучше всего выходят настоящие вещи в противовес искусственным — игровым. К сожалению, к съемкам хроники почти всюду относятся недостаточно внимательно. Почти нет фильм подобного рода, которые смотрелись бы с подлинным, настоящим интересом, равным большим игровым кинопроизведениям. Однако за последние годы было несколько лент, могущих вполне конкурировать с искусственными.

Сейчас уже не нужна борьба за неигровую; в полезность, необходимость и подлинную ее интересность большинство поверило. Прошло время агитации, надо вплотную подойти к изучению неигровых лент. Надо на неигровую бросить лучшие рабочие силы: лучших режиссеров, лучших операторов, лучших монтажеров.

Коренная ошибка в том, что съемка хроники считается дешевой. Это предположение неверно: хорошая хроника стоит дорого, не дешевле, дороже игровых фильм.

Организация фабрики неигровой ленты, поездки, аппаратура, передвижные станции и прочее техническое оборудование чрезвычайно сложны и дороги. Главный тормоз развития таких съемок заключается в том, что кинематография еще технически слаба. Только несколько лет тому назад сконструированы небольшие совершенные модели киноаппаратов для хроники. У нас в СССР нет до сих пор ни у одного оператора аппарата «аймо», являющегося одним из лучших современных хроникальных аппаратов. Не имея своей фабрики пленки, мы не имеем возможности иметь пленку высшей чувствительности. Выписывать ее из-за границы нельзя — она сохраняется только несколько месяцев. А самые чувствительные сорта ее могут быть приготовлены только к часу самой съемки и требуют немедленного проявления. Между тем без пленки высшей чувствительности невозможны засъемки ряда важнейших вещей вечером или в темных помещениях. Правда, мы имеем в своем распоряжении такие светосильные объективы, как «плазмат» доктора Рудольфа, светосила — 1,2, но все равно такого объектива без чувствительной пленки часто недостаточно. Светосильные объективы большей частью дают ватные изображения, лишенные глубины и четкости; опять мы имеем дело с техническим несовершенством кино. Работа с передвижными электростанциями тоже не может быть признана для хроники удовлетворительной хотя бы потому, что нельзя снимать незаметно.

В помещениях, не приспособленных для киносъемок, нельзя заснять все происходящее потому, что некуда отойти: угол зрения (восприятия киноглаза) объектива требует значительного отхода от снимаемого. Киноаппарат видит под другим углом зрения, чем наш глаз. Наиболее широкоугольный объектив из известных нам — «тахар» с фокусным расстоянием в 28 мм, но я даже не знаю, имеется ли он у кого-нибудь из наших хроникальных операторов.

До тех пор, пока не будут найдены формы закономерного построения неигровых лент, пока не будет доступна к широкому употреблению светочувствительная пленка, пока не будут четко работать светосильные объективы, пока не будет удобных широкоугольных объективов, пока не будет экономного, легко переносного света, — до тех пор неигровая лента по-настоящему не разовьется.

Идеологи неигровой, бросайте убеждать в правильности своих воззрений — они вне сомнений. Сделайте или укажите методы создания подлинной, захватывающей кинохроники. Организуйте кинофабрику, обладающую специальной хроникальной аппаратурой и пленкой, добивайтесь новых технических открытий, усовершенствования кинематографии. Когда можно будет снимать легко и удобно, не считаясь ни с местом съемки, ни с условиями света, тогда наступит подлинный расцвет неигровой ленты, демонстрирующей наш быт, наше строительство, нашу землю.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ПЕРВЫЙ

3 Практика кинорежиссуры

Практика кинорежиссуры

I ЧАСТЬ

2 Принципы звукового монтажа

Принципы звукового монтажа, конечно, еще не проверены. То, что я буду о нем говорить, относится, скорее, к предположениям, а не к категорическим утверждениям. Мне кажется, что особенности и свойства звуковой кинематографии в основном принципиально совпадают с особенностями и свойствами немого кино. (Это понятно, потому что монтаж существует не только в кинематографии, монтаж имеется во всех искусствах. Следовательно, свойства и особенности монтажа во всех искусствах имеют много общего.)

А. Н. Андриевский в своей книге утверждает, что монтажи звуковой и немой ничего общего между собой не имеют.

Это неверно. Монтаж является средством, организующим материал. Так же, как нужно организовать немой материал, надо организовать и звуковой — звуковые куски. Звуковой и немой монтаж родственны. Звук точно так же, как и немые кадры, необходимо организовать, необходимо художественно строить на основе той идейной установки, того идейного задания, которое направляет работу режиссера. Звуковое и немое изображения распределяются во времени, и звук и изображение измеряются метрами пленки, а эти метры демонстрируются проекционным аппаратом и занимают какой-то промежуток времени. Следовательно, звук и изображение по линии монтажа могут быть отнесены к категории «кинематографического времени».

Музыка — искусство, работающее во времени, — имеет свои «временные» законы, и эти законы могут быть применимы в немом монтаже. Совершенно ясно, что и звуковой монтаж этим законам должен подчиняться. Основное свойство немого монтажа заключается в том, что мы можем как бы одновременно монтировать действие, происходящее в разных местах. Если происходят два действия: одно на Северном полюсе, другое — в Африке, мы можем, как бы в одно время, эти действия параллельно показать в немом монтаже. То же самое и в звуковом монтаже: мы можем как бы одновременно (быстро сменяя звукокадры) демонстрировать то, что слышим в разных местах. У нас герои могут разговаривать на Северном полюсе и в Африке параллельно. Мы клеим звуковые куски, монтируя их, и в результате слышим действие, одновременно происходящее в разных местах.

Вспомним два монтажных эксперимента. Первый эксперимент — по волевому режиссерскому изменению земной поверхности, и второй — с комбинированным человеком. Возьмем первый опыт — творимую земную поверхность; точно так же можно создать творимые звуковые «пейзажи», то есть разные куски, происходящие в разных местах, соединить в одно, какое-то новое целое. Мы можем снять звуки котельной, звуки прессовальной, звуки механической мастерской и звуки конвейера, причем звуки котельной снять в Ленинграде на одном заводе, звуки прессов — на заводе в Москве, звуки механической мастерской — на «Шарикоподшипнике», а работу конвейера — на Горьковском автозаводе. Когда мы соединим эти различные звуки и прослушаем их в монтажном порядке, то у нас будет совершенно ясное и отчетливое впечатление, что все различные звуки цехов находятся как бы в одном месте — слышимы в одном заводе. Свойство звукового монтажа в данном случае совершенно аналогично такому же свойству немого монтажа.

Точно так же, как в немом кино, мы можем в звуковом снимать одну смысловую линию разговора, но в исполнении различных актеров (начинает фразу один человек, другой произносит середину, а третий — ее окончание). Если взять ряд звуков, то можно смонтировать такой кусок, когда один звук будет переходить в другой, второй — в третий и т. д. Все эти переходы могут быть настолько плавно смонтированы, что у нас получится представление о каком-то комбинированном, новом, не существующем в действительности звуке (падение цепи у Пудовкина в картине «Дезертир»).

Вспомните пример, когда Иванов читает газету, потом опускает ее, а мы монтажом «приделываем» ему голову Петрова. Примерно то же самое постоянно делается и в звуковых картинах. Например, актер великолепно играет, великолепно разговаривает, но не умеет петь. Когда ему нужно в картине хорошо спеть, вы его тонируете, то есть «приделываете» к горлу Иванова горло Козловского. Происходит такая же монтажная подмена, какая происходила с лицами Иванова и Петрова в немом кинематографе. Когда-то я снимал картину (не буду называть — какую), в которой играла женщина с недостаточно «красивыми» ногами, а по роли они должны были быть «красивы» и засняты крупно. Я решил монтажно «пересадить» моей актрисе ноги другой женщины (на крупном плане). Разве этот прием не аналогичен звуковой тонировке?

Мы разбирали еще одно чрезвычайно важное свойство монтажа, которое позволяет исправлять и изменять игру актера. Мы установили, что монтаж влияет на игру актера в ту или другую сторону. Актер может дать какое-то определенное выражение, а по своей режиссерской воле (или по неумению) путем монтажа данное выражение можно изменить в лучшую сторону или в худшую, или же придать ему новый смысл. Совершенно то же самое свойственно и звуковому монтажу.

Можно вырезать движение у актера в немом кино, и точно так же можно вырезать фразу или слова из фразы в звуковом кино, затем соединить куски вместе, и получится то, что нужно режиссеру. Можно перемонтировать фразу — поставить начало в конец, можно перемонтировать целый ряд фраз, изменить их смысл. Если актер говорит с определенным смыслом десять фраз, в монтаже можно эти десять фраз перемонтировать так, что смысл актерской игры будет существенно изменен.

В съемке возможно пользоваться различными вариантами громкости: актер кричит, а вы его снимаете как шепчущего; он может шептать, а вы его снимаете как орущего (это относится уже не к теории звукомонтажа, а к теории звукоматериала).

Звуковой монтаж, так же как и немой, дает чрезвычайно большие возможности в смысле волевой, творческой организации материала. В звуковом кино идейная целеустремленность художника находит свое творческое выражение в волевой монтажной организации звукоматериала (аналогично немому кино).

Но по линии соединения двух видов монтажа, немого и звукового, существуют особые, новые, неизвестные немым кинематографистам свойства, характерные только для звуковой кинематографии и нехарактерные для немой. Основной принцип монтажа звуковой картины заключается в том, что параллельный монтаж звуковых и немых кадров (то есть линия изображения плюс линия звука) дает новый комбинированный образ, новое понятие, отдельно не заключающееся ни в немом куске, ни в звуковом.

Если немой кусок мы обозначим буквой А, а звуковой кусок — бувой В, то в звуковом кино должно получиться совершенно новое качество при сложении А и В, то есть получится не А + В, а сумма С (новое качество). Монтаж звука может быть, как говорят, органически звуковым, когда немое изображение плюс звуковое дают новый образ, или только иллюстративным, когда звук дополняет, иллюстрирует немой образ. Но монтаж иллюстративный точно так же имеет право на существование и может давать новые, недоступные немой кинематографии образы. Бывают случаи, когда иллюстративный звук настолько своеобразен и силен, что он перерастает свое иллюстративное значение, приобретая новое художественное качество. Звук тележки, на которой везут мертвого Валентайна в картине «Великий утешитель», будучи как бы иллюстративным, перерастает в новое качество и является уже звуком, создающим какой-то усиленный, развернутый образ в соединении с немым изображением. Так же, как в немом монтаже существуют принципы, отличающие кинематографический монтаж от театрального, существует принципиальная разница между звуковым кинематографическим и звуковым театральным монтажом. Например, мы можем в кинематографе

«резать» актерскую речь на середине фразы, выкинуть слово, снова вернуться к нему и т. д., а в театре этого сделать нельзя.

Наконец, такие вещи, как знаменитые «стыки», рекомендуемые Андриевским, в театре ни в коем случае широко быть использованы не могут. Это, конечно, специфическое свойство звуковой кинематографии (аналогичное свойствам литературы).

Возможность «перескакивать» в монтаже с фразы, сказанной в одном месте, на фразу, сказанную в другом месте, возможность «резать» фразу посередине, потом показать совершенно новый кусок и снова вернуться к старой фразе, — эти возможности для театра малодоступны и очень доступны и легки для звуковой кинематографии. Поэтому они являются технической особенностью звуковой кинематографии, как бы ее спецификой. Практически, конечно, звук почти никогда в звуковой картине не бывает изолированным от изображения, но все-таки по линии звукового монтажа, изолированного от изображения, законы, приемы и особенности звукового кино совпадают, по-моему, с приемами и особенностями р а д и о п е р е д а ч и. Конструкция радиопьесы очень похожа на конструкцию звуковой картины (конечно, только одной стороной, по линии звукового монтажа). Если немая кинематография потеряла родственную связь с театром в силу технологических особенностей, то звуковая кинематография находит родственную связь с радио в силу общности некоторых технологических процессов.

Существует своеобразная «теория», рассказанная мне одним моим другом — литератором, сценаристом и критиком. «Теория» эта сводится к тому, что театр интереснее, лучше и выразительнее звуковой кинематографии, а немая кинематография, в свою очередь, по отношению к звуковой несравненно интереснее и богаче. Она говорит, что по своей конструкции звуковая кинематография порочна в основном потому, что немое изображение мы воспринимаем на плоском экране не стереоскопически, не трехмерно, не так, как в жизни, а плоско, то есть у с л о в н о. Фотографическое и кинематографическое изображения кадра, при данном состоянии техники, имеют свою условность: во-первых, это рамка, во-вторых, изображение лишено цвета и трехмерности.

Итак, критик утверждает, что изображение фотографически условно, а линия звука, наоборот, не условна, а как бы р е а л ь н а. Звук трехмерен, он имеет «перспективу», а изображение мы видим плоское, двухмерное, и оно не соответствует «перспективному звуку». Поэтому звуковое кино будто бы бледно и неестественно.

Мне было интересно слушать эту теорию, потому что она является заостренной формулировкой мнения большинства противников звукового кино (таких существует довольно много, в особенности среди кинематографистов, даже среди кинематографической молодежи). Теория эта довольно хитро построена, тем более если еще добавить мотивировку этих

товарищей, что звук в соединении с раскраской в театре гораздо сильнее действует, чем звук в соединении с серыми тонами.

Что касается перспективности звука и неперспективности изображения, то перспективное изображение мы, вероятно, в ближайшие годы будем иметь; а что касается цвета, то если не на сто процентов в смысле художественного качества, то на пятьдесят процентов мы будем его иметь уже в картине режиссера Экка и имеем по линии иностранной кинематографии, в частности американской. Таким образом, это вопрос только времени. Однако независимо от этого товарищи противники забывают величайшие возможности звукового монтажа и волевой засъемки звука в смысле различной громкости, забывают возможности монтажа в смысле соединения различных кусков, заснятых в разных местах в одно время; наконец, забывают возможность соединения изображения, снятого в одном месте, со звуком, снятым в другом месте, забывают возможности тонировки и т. д. Они забывают возможности звукового кино повысить идейную значимость кинопроизведения, так как звуковое кино дает возможность художнику с максимальной широтой и силой показывать окружающую его действительность не только по линии изображения, но и по линии звука. Эти возможности настолько широки и так много обещают совершенно новых, еще невиданных в нашей области искусства образов большой силы и выразительности, что все это является лучшим аргументом в пользу широчайшего развития звукового кино. Многообразные возможности звукового кино как бы неограниченны.

Совершенно естественно, что желание сделать звуковое кино органически звуковым, а не иллюстративным, в свое время вызвало творческую заявку Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, сущность которой сводилась к тому, что если в звуковой кинематографии будут создаваться новые образы на основе сопоставления изображения и звука, то не обязательно, чтобы звук и изображение синхронно совпадали. Это заявление было формально заострено, и оно, конечно, является неправильным, но понятно, что́ толкало Пудовкина, Эйзенштейна и Александрова на эту заявку — желание работать в органически звуковой кинематографии.

Это желание, конечно, формального порядка. Что значит — работать в органически звуковом кино? Если для достижения цели, для лучшего выражения идейного задания нужен иллюстративный монтаж — работайте на иллюстративном, а если нужен органически новый образ — работайте на органически новом образе. Прием определяется целеустремленностью художника, а не просто «теорией данного вида искусства». Если в кино прием определяется теорией искусства, то это есть формалистическое отношение к кинематографии.

Приемы диктуются целеустремленностью художника, и лишь потом возникают технологические моменты. (А технологические моменты

все время меняются, потому что беспрерывно изобретаются новые приемы и новая техника.)

Итак, у нас имеются все основания думать, что звуковой монтаж идентичен немому. Но это только предположение, потому что можно строить рассуждение о теории звукового монтажа и по другой линии. Можно толковать звуковой монтаж как монтаж, строящийся по принципу аккорда, то есть по принципу сопоставления двух или нескольких звуков одновременно. Я думаю, что это будет не противоположная точка зрения той, которую я только что излагал, а будет только ее развитием.

Некоторые работники кино, например режиссер и звукооформитель Л. Л. Оболенский, утверждают, что время изображения и время звука различны по своему характеру. Монтажное время «немого» кино по существу своему условно, а звуковое время реально. Оболенский утверждает, что по линии изображения можно показывать в одно и то же время действия, происходящие в разных местах, а по линии звука — нельзя. Куски изображения, чередующиеся друг с другом, какое-то время при проекции все равно занимают, и потому то, что нам кажется происходящим в одно время, на самом деле на экране происходит по времени одно за другим. Звуковое время всегда реально: нельзя слышать сначала то, что происходит на Аляске, потом то, что происходит в Африке, потом то, что происходит в Москве, и представить себе, что эти звуки издаются одновременно. Зритель эти звуки будет воспринимать с некоторыми временными перерывами, в реальном времени: сначала он будет слушать Аляску, затем Африку, а потом Москву.

Это утверждение не совсем правильно, потому что время немого изображения не является абсолютно условным, — оно только *сжато*. Когда мы немые куски перебиваем одни другими, желая показать различные действия, происходящие в одно и то же время, мы время, необходимое для перебивки, занимаемое вставными кусками, все равно вычитаем из тех кусков, которые перебиваем. Только вычитаем мы его не буквально: не столько же, сколько из основного куска вырезки, и не столько, сколько надо в жизни на данное действие, а вычитаем его *сжато*. Например, если в первом куске человек в Африке поднял ружье и выстрелил в льва, а во втором куске мы сейчас же даем летчика, садящегося на самолет, то в третьем куске неправильно будет показывать падение мертвого льва от выстрела. Можно будет в этом куске показать уже лежащего убитого льва, потому что на перебивку (на кусок с летчиком, садящимся в самолет) ушло какое-то время, и это время мы обязаны вычесть из первого куска. Но это вычитание мы обыкновенно делаем не точно такого размера, каким был кусок, изображающий садящегося на самолет летчика, а размера гораздо большего и получаем время более сжатое.

После показа мертвого льва мы можем показать летчика и самолет в воздухе. В порядке же логического развития действия нужно было сначала показать разбег самолета и отрыв его от земли. Но так как время, необходимое на разбег и на отрыв самолета, было занято у нас показом убитого льва, то мы разбег и подъем самолета как бы вычитаем из действия (но не в плане реального времени, а в плане условного).

Предположим, что для того, чтобы показать взлет самолета, нужно 10 метров, или 20 секунд времени. Вместо этого куска мы показываем лежащего льва. Если бы время немого монтажа было реально, тогда лежащего льва нельзя было бы показывать меньше 20 секунд, или менее чем на 10 метрах. На самом деле мы его можем показать в 2—3 метрах, 4—5 секунд. Следовательно, время изображения при перебивках не просто условно, а «условно сжато».

Я убежден, что и в монтаже звука тоже существует условное сжатие времени. Но в то же время необходимо учесть, что большей частью звук монтируется в картине непрерывно, в плане реального времени, а изображение — в плане условного. Вот в этом отношении утверждения Л. Л. Оболенского заслуживают особого внимания.

Предположим, мы имеем сцену. Первый кусок — кулак подстерегает врага, вскинул обрез, нацелился. В следующем куске показывается заседание сельсовета, и, как бы на фоне этого куска, мы слышим выстрел, то есть продолжение первого действия, развивающегося в реальном времени на фоне второго действия, как бы одновременно происходящего. В данном примере звук и изображение смонтированы по принципу аккорда, а если на собрании в это время оратор говорит речь, то одновременное соединение речи оратора и звука выстрела явится аккордным соединением двух звуков, происходящих в одно и то же время.

Следовательно, в противовес той теории звукомонтажа, которую я охарактеризовал вначале, можно выдвинуть и другую теорию, которая основные принципы звукомонтажа строит не на противопоставлениях и не на «стыках», а на захлестах, на заходах одного звука на другой, и на аккордах—на одновременной демонстрации различных звуков, построенных по принципу аккордной зависимости.

Звуковой монтаж в основном требует чрезвычайно плавных переходов, немой монтаж строится на резких переходах с одного момента на другой. В немом монтаже мы имеем как бы «перескок» (в некоторых случаях, правда, плавный), но все равно «перескок» с одного элемента, с одного кадра на другой; а звуку гораздо более естественно тянуться непрерывно и плавно — ему лучше монтажно соединяться в одном куске, в одном времени.

Но ни в коем случае из всего этого нельзя выводить непреложных правил и штампов: то, что мы разобрали,— только одно из свойств звукового монтажа, потому что может быть сколько угодно и обратных при-

меров — непрерывности изображения и прерывности звука. Например, мы можем показать отдельные возгласы революционной толпы какими-то монтажными бросками, на фоне изображения треплющегося флага, или волнующегося моря, или какого-нибудь неподвижно стоящего памятника и т. д. Скажем, мы можем плавными наплывами или даже просто в одном куске заснять Горки, где жил Ленин, и сопровождать это изображение отдельными отрывистыми фразами о Ленине, о его жизни, произносимыми в разных местах разными людьми. В эти куски мы можем «вмонтировать» и какую-то песню о Ленине, и звуки гражданской войны — какие-то элементы звуков борьбы, и все это, как мысль о Ленине, как выражение его жизни, его работы, его учения, будет идти на одном непрерывном куске изображения, демонстрирующем Горки.

С другой стороны, наиболее часто встречаемые в монтаже прерывность изображения и непрерывная плавность звука являются противоположностью звукового монтажа Пудовкина в «Дезертире». У него монтаж звука в «Дезертире» сделан в основном по принципу монтажа сопоставления образов и перескоков с одного звука на другой, по принципу «стыков». Звуковой непрерывности, звуковой плавности, захлестов и аккордов у Пудовкина в «Дезертире» чрезвычайно мало, и это дает возможность его работу серьезно критиковать.

О звуковом монтаже можно говорить много, еще больше о нем можно думать, а главное — над теорией и практикой звукового монтажа нужно много и по-серьезному работать. Мы еще слишком неопытны в этом деле. Я убежден, что в ближайшее время необходимо и в киноинститутах и на фабриках провести большую исследовательскую работу по теории звукового монтажа, и тогда этот сложный, но чрезвычайно интересный вопрос нашего кинематографического искусства станет гораздо более ясным и откроет целый ряд новых творческих возможностей для кинорежиссеров.

Я утверждаю, что техника немого монтажа характерна и для звукового монтажа, поэтому человек, изучивший немой монтаж, перейдет гораздо легче на звуковой монтаж, чем другой человек со стороны. Теория и практика Андриевского, о которой я говорил выше, сводились к тому, что законы немой кинематографии ничего не дают полезного и нужного для овладения законами звукового кино, потому что звуковое кино в корне отличается от немого. Только на этом основании было приглашено несколько театральных актеров и режиссеров для работы в «Межрабпомфильме». Это абсолютно неверный подход, потому что знание законов и техники немой кинематографии чрезвычайно облегчает изучение звукового кино. Я считаю, что студенты Государственного института кинематографии не зря пробыли в институте четыре года, несмотря на то, что большинство из них будет снимать звуковые картины; а Андриевский считает, что эти четыре года потеряны. Вот расшифровка

наших разногласий. Если человек утверждает, что сначала нужно работать в театре, а потом в кинематографии, то это все равно что утверждать: для того, чтобы стать хорошим шофером, нужно предварительно быть хорошим извозчиком. А по-моему, если человек хорошо ездит на мотоциклетке, то он пересядет на автомобиль с большей легкостью, чем если бы пересел на него с верховой лошади. Кроме того, Андриевский свел теорию звукомонтажа к сумме приемов (штампов). Это тоже неверно.

Вопросы и ответы

Вопрос. В картине «Великий утешитель» в первой части и в последней сделана музыка для сопровождения. Следовало ли давать к этой картине «неестественную» сопровождающую музыку?

Ответ. Можно делать картину в натуралистическом плане и не допускать звуков, которые дополняют ее в смысле «настроения», а можно вводить и такие звуки. Это вопрос творческого приема, творческого стиля, и никаких твердых правил для этого выводить нельзя.

Вопрос. В американских немых картинах применяется внутримонтажная организация материала. Каково внутримонтажное построение кадров изображения?

Ответ. Об этом будет идти речь там, где будет разбираться вопрос о самом кадре (в связи с работой художника и оператора). В данном разделе нас интересует вопрос соединения кадров друг с другом. Это и есть вопрос монтажа. Причем, конечно, монтаж отдельно от кадра не существует. Важно не к а к монтировать, а ч т о́ и к а к монтировать, то есть «что» и «как» на деле абсолютно неразрывны.

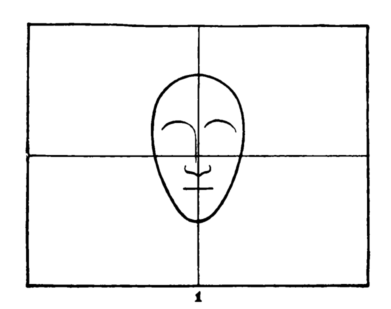
Переведем этот вопрос в техническую, «формальную» область, и смысл его станет совершенно ясным. Например, нужно смонтировать четыре крупных лица (рис. 1, 2, 3, 4).

Представим себе, что мы имеем четыре кадра абсолютно одинакового смыслового значения. Это — четыре лица людей, внимательно смотрящих в окно. Их снимали с расчетом, что они смотрят на проезжающие танки. Нужно показать этих четырех людей на экране. В каком порядке показывать эти лица в данном случае, предположим, безразлично. Нужно только показать четыре лица. Их нужно монтажно соединить, но они все по-разному сняты, композиционно каждый кадр отличается от другого. Одно лицо — посредине, другое — справа сбоку, третье — только немного сдвинуто в правый край, четвертое — сдвинуто влево.

Эти кадры можно монтировать двумя способами. Во-первых, способом «спокойного» монтажа, путем плавного, незаметного перехода от куска к куску, и, во-вторых, способом резкого монтажа, когда в смысловом отношении нужно, чтобы одно лицо резко сменялось другим. Со-

вершенно очевидно, что при разных задачах будут различные монтажные чередования этих лиц. Поставим себе задачей спокойный, незаметный переход от одного плана к другому. Одна из самых лучших комбинаций для «спокойного» монтажа этих кадров будет: 2, 3, 1 и 4.

Следовательно, монтаж и по чисто композиционным признакам органически связан с материалом.



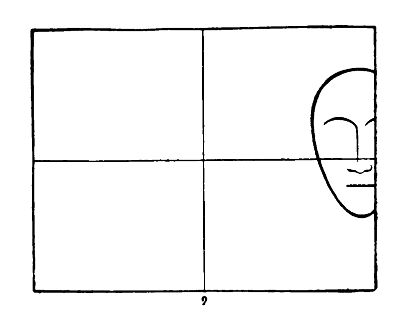


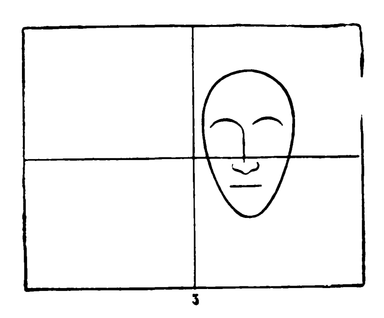
Рис. 1 и 2. Монтаж крупных планов

Другой случай. Мы имеем несколько кадров нейтрального сюжета, скажем: лебеди плавают в воде. В одном кадре один лебедь, в другом — десять, в третьем — пять. В одном кадре они плывут справа налево, в другом — слева направо, в третьем — кругом. Потом они плывут быстро в некоторых кадрах, в других медленно, в одних они веселые, в другом — меланхолические,— совершенно разные по поведению лебеди. Как подойти к монтажу этих кусков?

Нужно монтировать такие куски по какому-нибудь признаку, который наиболее приемлем тематически: либо по движению, либо по местоположению в кадре (то есть то, что было с лицами в предыдущем примере), либо по нарастанию оживленности лебедей, либо по признаку увеличения количества и т. п. Вы находите какой-то признак и по нему проводите работу над монтажной цепью. Таким образом, содержание кадров неразрывно связано с монтажным их оформлением.

Быстрая монтажная смена, быстрое чередование одного куска с другим большей частью вызывает неприятное раздражение внимания зрителя. Происходят скачки, мелькание, в особенности, когда куски мелкие, когда они часто один другим сменяются. Думаю, что на первом моем примере можно было обнаружить, почему происходят эти раздражающие глаз скачки при переходе с одного кадра на другой, то есть когда у нас снятое крупное лицо, находящееся в правом углу кадра, монтируется с крупным лицом, находящимся в левой стороне кадра, у зрителя непременно происходит скачок внимания с правой стороны кадра

на левую. Следовательно, если имеются два куска и в первом последняя клетка, последний кадр имеет конечную точку движения в одной стороне кадра, а последующий, второй, кусок имеет начальную точку движения в противоположной стороне кадра, тогда неминуемо смена первого куска вторым вызовет впечатление раздражающего мигания, вызовет впечатление резкой, неприятной смены. Это не значит, что так нельзя монтиро-



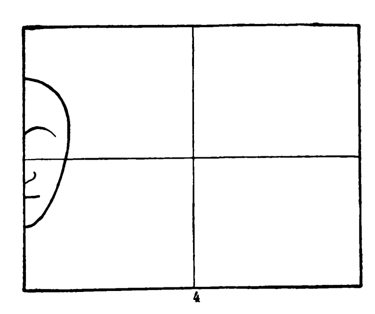


Рис. 3 и 4 Монтаж крупных планов

вать, потому что резкая смена одного куска другим может входить в задание, но тогда, когда нужен плавный переход, точка начала движения в последующем куске и последняя точка конца движения в предыдущем куске должны совпадать. При монтаже картины все внимание необходимо обращать на то, чтобы для плавных переходов начало и конец движения по своему местоположению в кадре при монтаже совпадали. Композиционная масса или плоскость тоже должны в предыдущем и последующем куске совпадать своими размерами, тональностью и местоположением.

Если режиссер монтирует какую-то сцену и расположил перед собой куски для работы, то он должен их монтировать прежде всего по линии идеи, по линии сюжета, по линии художественного замысла. Идея, сюжет, художественный замысел диктуют определенную монтажную комбинацию. Предположим, что эти куски (рис. 5) расположены в порядке номеров: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Представим себе, что по линии движения была произведена неправильная съемка, не учли монтаж при съемке (это очень часто, к сожалению, происходит). Тогда по линиям движения и совпадения композиционных плоскостей эти куски выгодней всего пойдут примерно так: 2—5—3, 6—7. Теперь представим себе, что куски сняты оператором в разное время. Один кусок светлее, другой темнее. В одном свет контрастный, в другом — мягче (в практике всегда подобные допуски бывают). По линии световых признаков для плавного

перехода тоже нужно монтировать с определенным расчетом. В результате оказывается, что монтажные куски и по линии световых признаков иначе распределены. Они идут предположим, в следующем порядке: 2—4—6—3—5—7.

Если начать монтировать, то, как правило, перед монтажером всегда возникнут три монтажных возможности, причем основная возможность — идейная, сюжетная, но она всегда нарушается световыми несоответствиями и учетом точек совпадения движения. Все искусство монтажа заключается в том, чтобы с какими-то возможными допусками смонтировать так, чтобы не нарушать ни одной из этих трех линий: ни сюжетной, ни композиционной, ни световой. Вот в чем практическая трудность монтажа. Конечно, на практике все время приходится работать с допусками. На заводе, производящем тракторы или автомобили, расчет частей заранее сделан, каждая часть имеет определенные размеры, которые измеряются специальными приборами в пределах миллиметров, а в ответственных частях — в пределах десятых, сотых и тысячных миллиметра. Каждая часть не может быть абсолютно точно изготовлена, а имеет свой определенный допуск, имеет в определенных пределах свою неточность. К сожалению, в кинематографической картине при монтаже каждый кусок тоже имеет свой допуск, свою неточность, поэтому безупречное соединение всех определяющих монтаж элементов практически немыслимо. Кинокартина получается тем лучше, чем квалифицированнее режиссер, оператор и актеры, чем меньше допусков в монтаже. Надо монтировать по линии идеи, по линии творческого замысла, но практически все время придется соприкасаться со всеми тремя линиями; это — по немой картине, а по звуковой будет еще четвертая линия — звука, еще более сложная для работы.

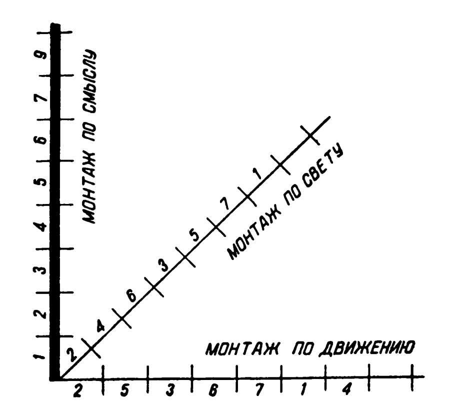


Рис. 5. Схема монтажа по сюжету, свету и совпадению движений

Вопрос. От чего зависит длина куска?

Ответ. Длина куска зависит от ряда причин, между прочим от построения кадра. Если показать на экране линию, то для того, чтобы воспринять ее, потребуется очень небольшое количество времени, а если от этой линии провести загогулины и цветочки, да еще разные, то на восприятие этого узора потребуется больше времени.

Другой пример: мы имеем пейзаж; линия — горизонт и на ней одинокая мельница. На восприятие этого пейзажа потребуется немного времени, а если на нем будут деревня с домиками, луна, тополя, вьющаяся дорога, облака и т. д., то для того, чтобы все это воспринять, потребуется больше времени. Поэтому длина монтажного куска находится в прямой зависимости от композиции куска, от построения самого кадра. Чем кадр сложнее, тем дольше его приходится показывать. Чем он проще, чем он выразительнее, тем меньше времени требуется для его демонстрации. Значит, если оперировать максимально простыми, выразительно построенными кадрами, то ими можно сказать гораздо больше, чем употребляя кадры более сложные, менее организованные, трудно воспринимаемые.

Но не следует из этого делать неправильного вывода, что длина куска определяется только той или иной сложностью его композиционного построения. Мы можем один и тот же кусок показывать в различных монтажных условиях (в смысле его длины) по-разному.

Длина куска, с одной стороны, определяется его композиционной ясностью, а с другой стороны, определяется общим ритмическим построением данного места картины, то есть не только композиция решает вопрос о длине куска, но длина куска решается содержанием. То или иное содержание требует того или иного ритма и, следовательно, различной длительности в демонстрации данного куска. Поэтому будет неправильно определять необходимую длину куска только композиционным построением. Композиционное построение куска и его длина подчинены основному в работе художника — смыслу, заданию, содержанию.

Вопрос. Пудовкин в своей работе обращает основное внимание на монтаж и вследствие этого частично отошел от актерской работы. В связи с этим возникает вопрос: какое влияние оказывает монтаж на игру актера и на операторскую съемку?

Ответ. Я привел пример с Пудовкиным по очень простой причине. Во всяком вопросе можно перегибать палку так, что правильные вещи будут превращаться как бы в неправильные. В искусстве необходимо работать над всеми элементами по всем линиям так, чтобы все элементы, все особенности данного искусства гармонически развивались, дополняли друг друга и помогали друг другу существовать, чтобы они все служили одной цели — наиболее правильному отражению действительности, максимальному выражению идейной установки художника.

Когда при построении кинематографической картины преувеличивается роль монтажа, когда внимание обращается только на монтаж, тогда, совершенно естественно, актерская работа переходит на второй план, а если главное внимание в картине обращается на актерскую работу, монтаж в построении картины отойдет, в свою очередь, на второй план.

Всякий хороший кинохудожник должен оперировать работой актера и монтажом таким образом, чтобы они друг друга взаимно дополняли, чтобы они гармонически развивались. По линии актерской работы монтаж не является врагом актера, наоборот,— он его лучший помощник; но только актер, играя, а режиссер, ставя сцену, должны ставить ее таким образом, чтобы вся будущая монтажная конструкция этой сцены (то есть способ ее засъемки и соединения отдельных кусков) входила бы в расчет построения мизансцен, в расчет актерской работы.

Предположим, актер ходит босиком по полу в комнате и наступает на кнопку. Это выводит его из нормального состояния. Одно дело, если сцена будет построена так, что мы не увидим на экране, как кнопка впивается в ногу актера; другое дело, когда актер будет знать, что в такой-то момент показывается крупно его нога, и кнопка впивается в ногу. Одно дело, когда он знает, что будет снято только его лицо, и он в плане демонстрации своего лица строит всю работу; и совершенно иначе он должен поступить, когда знает, что будет снята вся его фигура, — тогда он будет строить свою работу по-иному, на выразительном движении всей фигуры. Таким образом, и композиция кадра и монтажное построение должны все время быть увязаны режиссером с актерской работой и, следовательно, с операторской работой. Вот в этой увязке, в рассчитывании будущего монтажа в соответствии с игрой актера и в соответствии с работой оператора и заключается одна из самых основных задач режиссера.

Вопрос. Что такое сцена, что такое кадр?

Ответ. Договоримся, что сцена — это то, что происходит в данной обстановке, в данном месте действия, то, что начинается и кончается в пределах этого действия. Сцена может состоять из целого ряда отдельных кусков и может быть заснята с разных точек зрения. Предположим, происходит сцена — профессор читает лекцию. Можно снимать крупно: профессор читает лекцию, студенты слушают. Можно снять общий план. Все процессы чтения лекции можно снимать с различных точек зрения. Когда эти куски будут смонтированы, — а монтаж заключается в том, чтобы один кусок сменялся другим, — мы условимся называть эти смонтированные куски монтажными сменами. Ни в коем случае нельзя употреблять для всех этих видов определение «кадр». И вот почему: если мы возьмем кусок пленки, то он разделен на отдельные картинки, на отдельные кадрики; но лучше для точности называть их не кадриками, а клетками.

Является ли картинка-клетка кадром? Является. Всегда? Всегда. Но не каждая новая клетка — новый кадр. Если снято человеческое лицо и движения аппарата или лица нет, то на всех клетках кадр будет один и тот же. Если будет движение актера в кадре или движение самого аппарата, тогда с каждым передвижением будет как бы новый кадр. Кадр — это новая точка зрения аппарата. Каждый новый кадр — это но-



Рис. 6. Крупный план с плечами



Рис. 7. Крупный план без плеч (одно лицо)

вая композиция, но при условии неподвижной натуры; а если у вас в съемочном кадре движется человек, то, если по-настоящему следить за точной формулировкой, с каждым новым движением будет новая композиция и, следовательно, новый кадр. Движения человека часто в корне изменяют кадр.

Возьмем, например, как будто бы один кадр из того же «Великого утешителя» — кадр с диваном в комнате Дульси. Дульси стоит у комода, а потом садится на диван. Кусок один, а композиционно это совершенно разные кадры. Во всяком случае условимся называть кадром каждую новую точку зрения аппарата. А когда мы говорим о монтаже, то надо говорить об отдельных кусках или монтажных сменах.

Мы всегда оперируем понятием «крупный план», «средний план», «общий план». Я никогда не употребляю в своей сценарно-режиссерской работе эту терминологию, потому что эти понятия чрезвычайно неточны.

Возьмем лицо человека с плечами (рис. 6). Казалось бы, это крупный план. Однако, если это же лицо и эти же плечи снять иначе (рис. 7), то этот снимок можно тоже принять за «крупный план».

В действительности же первый кадр — это лицо человека с плечами, а «крупое» лицо — это лицо человека. Названия «крупный», «средний» и «общий план» ничего не определяют.

В сценарии пишут: «Показать крупно револьвер». А можно ли показать мелко револьвер?

Возьмем маленький револьвер (рис. 8), а кругом что такое? Стол. Почему же не написать точно: «Револьвер на столе».

Если дать оператору сценарий, разделенный на крупные, общие и мелкие планы, то оператор никогда не поймет, как вы хотите снимать, потому что крупное лицо может быть подано по-разному. Если же написать в сценарии «Кадр № 7 — глаз», ясно, что это крупный глаз, потому

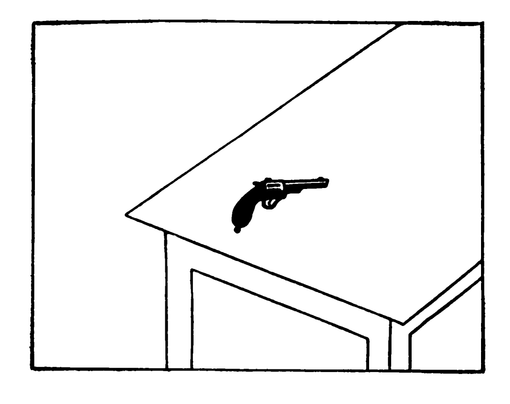


Рис. 8. Револьвер на столе

что если снять глаз мелко, то придется снять одновременно всю фигуру человека. Необходимо при сдаче режиссерского сценария в работу обязательно точно формулировать название кадра, а не употреблять безответственных названий: «крупный», «средний», «общий план», потому что они страшно запутывают в работе.

Вопрос. Какое влияние монтаж оказывает на ритм картины?

Ответ. Прямое. Картина имеет в своей основе два ритма: ритм монтажный и ритм внутрикадровый. Вопрос ритмического построения картины еще чрезвычайно мало изучен.

Если мы обратимся к литературе о ритме, то найдем следующее его определение: ритм — это правильно (закономерно) повторяющееся чередование напряжения и ослабления, ускорения и замедления и т. д.

Ритм — закономерное чередование соизмеримых единиц во времени. В своем происхождении ритм связан с формами трудовой деятельности человека. Формы ритмической деятельности связаны с физиологическими процессами: с деятельностью сердца, дыханием и т. д.

С субъективной стороны эти последние, равно как колебания напряженности внимания, в своей совокупности образуют мерило, по которому мы судим о быстроте и медлительности движения (о темпе).

Практическое использование законов ритма имеет очень большое значение благодаря органической объединяющей силе ритма.

Я постараюсь рассказать основы ритмических монтажных построе-

ний в кино. Вопросы ритма — это вопросы закономерного распределения действия во времени, а закономерно можно оперировать во времени только тогда, когда работа строится на измерении времени.

Представим себе расстояние между двумя городами — Москвой и Киевом. Чтобы попасть из Москвы в Киев, нужно энное количество времени ехать поездом.

Время неразрывно связано с пространством. Измерение пространства и времени производится какими-то единицами. Пространство меряется километрами: в определенном порядке чередуются измерительные единицы — километры; а время меряется часами и минутами: каждое данное время можно измерить составляющими это время единицами. Это и делается в музыке. Причем, когда время длинно и единицы, измеряющие его, монотонно друг за другом повторяются, то можно запутаться в этих измерениях, поскольку в этих условиях ощущать длину времени чрезвычайно затруднительно.

Для того чтобы во времени не путаться, существуют два основных характера измерения времени: двухдольное и трехдольное. Трехдольное и двухдольное измерения времени получаются от чередования ударных и неударных измерителей. Каждая единица измерения в музыке называется четвертью. Комбинация одной ударной и одной или двух неударных четвертей называется тактом. Бывают трехчетвертные такты и двухчетвертные. В музыке существуют и другие характеры времени — четырехчетвертные такты и пятичетвертные и т. д., но они всегда комбинированы из двух основных — или из двухдольной, или из трехдольной системы. Двухдольная система учета времени часто соответствует бодрой музыке (марши пишутся по двухдольной системе), трехдольная система измерения времени чаще соответствует лирической музыке, более спокойной, плавной — вальсу.

Итак, мы имеем для каждого музыкального произведения в данном отрезке времени систему измерения этого времени. Мы разделили целое время на такты. Каждый такт делим на четыре четверти. В каждом такте первая четверть ударная, сильная.

В данном случае мы имеем дело с музыкальным метром. Музыкальный ритм получается тогда, когда на канве метрического деления записывается и воспроизводится музыкантами закономерное чередование нот различной тональности и различной длины. Один звук длится весь такт, другой — только одну ударную четверть и т. д. Ноты, закономерно повторяемые, закономерно распределенные на метрической канве, и дают ритмическое построение.

В измерении времени и во временно́м ритме мы имеем законы, которые целиком должны черпать из музыки, потому что музыка веками специально занимается проблемой ритмизации. Совершенно естественно, что при построении кинокартины и монтаже одного куска с другим мон-

тажное построение (построение во времени) должно быть сделано аналогично построению музыкальному. Картина, а следовательно энное время. теоретически делится на равные монтажные единицы, с чередованием сильных и слабых кусков, причем сильный кусок — это либо крупный план, либо более энергичное действие внутри кадра, либо какой-то другой акцентный кусок. Так картина должна быть построена, если ее строить только по линии измерения времени, по линии метрики. На метрическую монтажную канву должна накладываться канва ритмическая— внутрикадровое содержание картины. И так же как ритм в музыке «держится» на метре, так же ритм картины делается ясным, доходящим только тогда, когда он строится на метрической монтажной канве.

Ритм — это как бы нарушение метра. Представим себе отрезок кинокартины. Делим его метрически на четырехдольную систему (рис. 9).

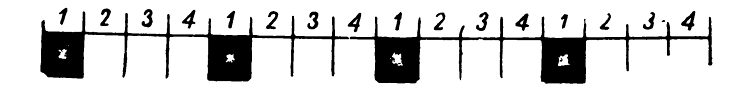


Рис. 9. Деление отрезка картины на метрическую четырехдольную систему

Первые четверти ударные.

При ритмическом построении картины не обязательно клеить сцены, соответствующие по длине монтажным чертежам; сцены будут по нескольку четвертей и тактов, но они должны располагаться с учетом основной метрической канвы, то есть в месте ударной четверти внутри сцены выгодней всего поместить ударный момент в игре актера или съемки — выстрел, падение, крупный план и т. д.

Воображаемое метрическое деление будет помогать зрителю читать ритм картины, ритм действия.

Внутрикадровое движение, скажем, работа актера, также, в свою очередь, подчиняется всем законам музыкального метра и ритма.

Актер движется в определенном отрезке времени, например, сцена идет три метра; это время можно измерить метрически и на основе этого измерения построить ритмическое движение актера.

Таким образом построено движение в «рассказе» картины «Великий утешитель».

Интересно привести кое-какие примеры ритмического построения. В картине «Горизонт» у меня был такой случай: в одной сцене — «Обучение солдат в царской армии» — режиссерский замысел был таков: показать, как солдат, попавший в атмосферу этого обучения, точно в мясорубке, проходит этап за этапом. Там есть место, где кадры маршировки идут один за другим: показываются марширующие ноги в одну, в дру-

гую сторону — ноги, ноги все время. Я смонтировал эту сцену «на глаз». Когда пришлось тонировать этот кусок, подгонять музыку, оказалось, что подогнать ее нельзя, потому что все куски марширующих ног мы снимали в разное время, и красноармейцы, изображавшие этих солдат, ходили с разной скоростью. Ритм шагов внутри каждого куска был различен. Куски друг с другом не совпадали и поэтому ритмически не попадали в музыку. Было совершенно ясно, что со сценой сделать ничего нельзя. Тогда я сделал следующий опыт, который очень хорошо удался: сел за монтажный стол и куски маршировки, во-первых, сделал меньшими, для того чтобы зритель не успевал ощутить все то, что делается в каждом данном кадре, в каждой данной смене; во-вторых, я сделал их абсолютно равными по длине, механически повторяющимися один за другим, и подогнал музыку не к шагам, не к ритмическому построению внутри кадра, а только к монтажу, только к смене кадров. Оказалось, что, несмотря на то, что в каждом кадре движение ног было разное, на экране получилось полное совпадение с музыкой, потому что в данном случае монтажный ритм оказался господствующим. В соединении с музыкой он дал полное представление ритмического марша, хотя внутри кадра движение было снято неритмично. Но этот пример не означает того, что монтаж уничтожает внутрикадровый ритм. Внутрикадровый ритм должен быть гармонически согласован с ритмом монтажа, но в известных случаях монтаж может быть использован для того, чтобы исправить ритмическую работу внутри кадра.

Вопрос. Какова взаимозависимость монтажа и сценария? Нам говорили, что в процессе монтажа режиссер находит непредвиденные, чрезвычайно интересные в творческом плане комбинации. В связи с теорией «железного сценария» возникает вопрос о взаимозависимости сценария и монтажа и о месте интуиции и случайностей в процессе монтажа.

Ответ. Представим себе живописца, которому нужно нарисовать картину на какой-то сюжет. Этот живописец предварительно подробно обдумает, какую картину ему нарисовать. Предположим, что он придумал, но когда взял карандаш и бумагу, оказалось, что придумал очень мало и нужно еще преодолевать материал, то есть в процессе самой работы как-то видоизменять свой план.

То же самое со скульптором. Он имеет дело с мрамором или деревом, но сам материал — мрамор или дерево — диктует ему те или иные композиционные возможности для выражения идеи. Несмотря на то, что кинорежиссер подробно заранее обдумает, что надо делать, вся его работа должна сводиться к тому, чтобы в процессе съемок и монтажа было м и н и м а л ь н о е к о л и ч е с т в о н е о ж и д а н н о с т е й, чтобы в подготовительном периоде было сделано решительно все. Вся предварительная работа должна быть направлена на то, чтобы в будущем снимать

по «*железному*» *сценарию*. Вся теория «железных» сценариев ни к чему, если она базируется только на благих пожеланиях.

Правильное стремление работать организованно, точно должно иметь под собою метод, фундамент. Как бы подробно ни были учтены все возможности съемки, нельзя абсолютно точно все выполнить, будут какие-то неточности, отклонения, случайности, и эти случайности обязательно создадут в процессе съемок и монтажа отход от сценария. Поэтому практически картина никогда не бывает точным воспроизведением сценария, каким бы он «железным» ни был. В то же время для нас абсолютно важно стремиться к работе по «железному» сценарию.

Метод предварительных репетиций, который я со всей группой применяю на производстве, является одним из важнейших шагов, приближающих нас к работе по действительно «железному» сценарию. Наша цель — всю свою работу направлять таким образом, чтобы создать все условия к тому, чтобы будущие наши съемки строились по «железному» сценарию и были максимально рассчитаны заранее. Но так как мы часто работаем неорганизованно, предварительно не репетируем, так как на всех фабриках до сих пор не обращают внимания на подготовительный период, то практически всегда оказывается, что сценарий не совпадает с окончательным вариантом картины и монтаж или улучшает, или ухудшает сценарий. Таким образом, мы видим, что связь сценария и монтажа должна быть органической и чрезвычайно большой, но чтобы эта связь оказалась действительной, нужна особо организованная форма производства.

Вопрос. Что же все-таки является спецификой киноискусства?

Ответ. Специфика киноискусства определяется так же, как специфика и всякого другого искусства, теми выразительными средствами, которыми оно располагает.

В театре мы имеем зрительный зал и сцену, на сцене происходит действие. Это действие зритель воспринимает со своей точки зрения: из первого ряда справа, из десятого ряда посередине, из двадцатого ряда слева, с галереи и т. д. Действие в театре происходит все время в одном и том же месте — на сцене. Каждый зритель воспринимает действие со своей точки зрения. По своей пространственной композиции спектакль не может быть построен для всех зрителей одинаково. Сколько зрителей, столько точек зрения, и каждый воспринимает спектакль индивидуально по линии композиции, по линии движения, по линии звука. Поэтому вся театральная техника, которая складывалась веками, заключалась в том, что актер двигался и говорил таким образом, чтобы во всех точках зрительного зала его было по возможности хорошо видно и слышно.

В кинематографии вся техника построена так, что картина снимается с одной точки зрения и по линии звука и по линии изображения, с той точки зрения, которая нужна кинорежиссеру. Зрителю как бы без-

различно, где он сидит в кинематографе. Где бы он ни сидел, режиссер все равно подводит его вплотную к глазу актера, сажает на аэроплан, отправляет в шахту, везет в колхоз, перебрасывает из одного города в другой. Зритель не имеет своей точки зрения в кинотеатре. Точка зрения кинематографического зрителя — точка зрения объектива и микрофона. Поэтому вся техника и кинематографического монтажа и кинематографической игры заключается в том, чтобы работать в «киноусловиях», в совершенно новых технологических условиях, отличных от театральных технологических условий.

Спорят о том, какой актер нужен в кино — театральный или специально кинематографический. Представим себе театрального актера, который работает в совершенно противоположных условиях и требованиях, чем в кинематографе; ему, конечно, чрезвычайно трудна работа в кино, если он специально не будет заниматься своим образованием по линии кинематографии, то есть не приобретет второй специальности.

Тем не менее театральному актеру все же легче приобрести вторую специальность кинематографического актера, чем кому-либо другому, потому что кино и театр — родственные дисциплины.

4 Звук как материал кино

Опыт показал, что не следует сильно увлекаться работой «шумовиков»[1] в звуковом кино, гораздо лучше и интереснее снимать настоящие звуки, а потом их подгонять к изображению. Искусственные, условные звуки выходят хуже настоящих, реальных. Если мы повторим опыт, проделывавшийся когда-то по линии нахождения немого материала, и снимем, во-первых, речь актера театра реалистического направления (например, МХАТа), во-вторых, речь актера, более условно поданную (например, актера московского Камерного театра), и, наконец, речь обыкновенного человека, то мы увидим, что в смысле художественной правды, в смысле кинематографической выразительности речь неактера выйдет правдиво, естественно, а речь актеров и МХАТа и Камерного театра — напыщенно, театрально, то есть условно. Отсюда можно сделать вывод, что принципиально театральные актеры, с театральной дикцией, с театральными манерами речи, не являются идеальным материалом для работы в звуковой кинематографии. Вместе с тем совершенно ясно, что и обыкновенный обывательский разговор, обыкновенная обывательская речь и обыкновенные обывательские движения в кинематографическом искусстве не являются самыми выразительными. Так же как для немой кинематографии

[1] «Шумовик» — работник кинофабрики, специализировавшийся на имитации реальных звуков путем специальных приспособлений (он имитирует шум поезда, пенье соловья, шум машин и т. п.). На фабриках есть специальные «шумовые цехи».

нужен специально образованный, обученный кинематографической технике киноактер, так же и в звуковой кинематографии нужен специальный звуковой киноактер, обученный специально кинематографическому звуковому разговору. К сожалению, мы не имеем ни теории, ни практики по воспитанию киноречи, кинодикции. Надо изучать дикцию киноактера и постепенно создавать систему его «звукового» воспитания. Надо в государственных институтах кинематографии организовать экспериментальные лаборатории, научно-исследовательские группы, которые под руководством педагогов, режиссеров и актеров прорабатывали бы основы кинематографической речи. Перед научными коллегиями обоих институтов, НИКФИ, фабриками необходимо этот вопрос поставить. Надо учебу актеров по линии речи вывести из кустарщины и театральщины, которая часто проникает и в киноинституты и на кинофабрики. Выработав методы работы и воспитания звукового актера, надо проверять их на практике, постепенно изменять и улучшать их. В Московском и Киевском киноинститутах преподается дикция, и преподается человеком из театра. То же самое имеет место, вероятно, и на большинстве фабрик. В «Межрабпомфильм» была приглашена театральная актриса, которая учила актеров «разговору». Ясно, что кино и театр имеют между собой очень мало общего в смысле техническом; учиться у людей театра можно «театральной условности», которая в кино не очень нужна. Преподаватели, студенты, режиссеры должны немедленно выдвинуть вопросы изучения речи и требовать организации соответствующей научно-исследовательской работы.

Как же надо воспитывать «звуковых» актеров? В первую очередь по линии ритмичности, по линии тональности, по линии выразительности. Мы должны требовать от актера уменья говорить как угодно, в любом ритме, в любом темпе, с любой тональностью, с различными переходами от быстрой речи к медленной и наоборот, то есть чтобы каждое режиссерское задание, каждый образ актер мог очень хорошо выполнить — подать тонко, организованно и четко, так, как это лучше всего выходит на пленке и лучше всего звучит через репродуктор. По линии звука кино чрезвычайно родственно с радио, и так же как на радио плохо звучит театральная подача голосов, театральная манера говорить, так же неестественно звучит она и в кинематографии. Я думаю, что работа по изучению звуковой речи может быть соединена с такой же работой радиоорганизаций.

Что является в основном звуковым материалом в кинематографии? Все многообразие звуков и речи, имеющееся в жизни. Если в немом кинематографе передача материала, заимствованного из смежных областей искусства, дает плохие результаты, то такое же явление наблюдается в отношении звукового материала (за исключением музыки). Музыка органически вошла в звуковое кино, и музыку звуковое кино передает

в основном хорошо. Музыка (и пение) относятся, безусловно, к выразительной категории материала для звуковой кинематографии. Возможно, что это объясняется родственностью музыкального искусства и киноискусства. Что такое музыка? Музыка — это обобщенное выражение реальной действительности путем идейно осмысленной гармонически-ритмической организации звуков, взятых из реальной жизни. Что такое звуковое кино? Это—волевая, идейная художественная организация различных звуков и изображений, заснятых в действительной жизни или в специально организованном (ритмически в первую очередь) кинодействии. Изображение в театре организуется на основе театральной техники, которая в кинематографии выражается условно, а звуки музыки организовываются на основе музыкальной техники, и оказывается, что музыкальная техника с кинематографической в данном случае совпадает.

Совершенно так же, как в немой кинематографии, в звуковом кино к выразительной категории материала относится и архитектура.

Вопросы и ответы

Вопрос. Здесь говорилось о том, что материалом искусства является действительность, но из этой действительности надо брать выразительное. Получается, что не художник подчиняет себе материал, а сам материал тянет художника и определяет направление его искусства.

Ответ. Материал и художник зависят друг от друга. Задачей художника является обработка материала и придание ему таких форм, какие он считает нужными для правильного отражения действительности и для своей художественной цели. Но в то же время технологическая категория материала каждого искусства создает для художника определенные ограничения. Скажем, режиссер решил в 1928 году показать цвет на киноэкране. Но цветное кино тогда еще не было изобретено. Что бы этот режиссер ни делал, он был бы вынужден или изобрести цветное кино, или примириться с тем, что цвет на экране не выйдет. Художественные направления рождаются потому, что художники имеют различные точки зрения на восприятие жизни, различные установки, но в то же время они подбирают для своих установок и своих точек зрения наиболее податливый, наиболее удобный материал. Поэтому совершенно естественно, что свойство кино хорошо показывать реальность послужило очень важным аргументом для теории неигровой кинематографии Вертова.

Но это не значит, что если бы у кинематографии не было таких свойств, то у Вертова не было бы его теории. Если бы кинематография вообще не могла показать реальной жизни, то, по всей вероятности, Вертов тогда не занимался бы кинематографией, потому что она не давала

бы ему возможности проводить свои идеи в искусстве. В основном, конечно, художник решает свое отношение к материалу, но и технологическая категория материала заставляет его считаться с возможностями.

Пять лет тому назад, что́ бы мы ни делали, но показать звук и речь в кинематографии не могли. Какое бы у меня ни было желание использовать кинематографию по линии звука, я вынужден был бы сначала изобрести звуковое кино.

Художественные направления в советском искусстве определяются по линии технического использования материала. Возьмем Вертова и Кулешова. Кулешов занимается игровой кинематографией, а Вертов — неигровой. И Ветров и Кулешов стоят на платформе Советской власти — оба советские граждане, советские специалисты, оба считают себя строителями социализма. Оба они, хотя и совершенно разно, используют материал, но в одних и тех же целях.

Вопрос. Мы знаем, что киноискусство включает в себя другие виды искусства: музыку, архитектуру, живопись. И поэтому возникает опасность впасть в однобокость. Например, у режиссера Кавалеридзе в картине «Колиивщина», сделанной под влиянием скульптуры, такая однобокость налицо. Где же предел, к которому мы должны стремиться в кино, чтобы в какой-то степени использовать материал других искусств?

Можно ли определить на примере «Ивана» и «Встречного», какая из этих картин кинематографичнее?

Ответ. Прежде всего степень использования опыта других искусств в кинематографии ограничивается чувством такта режиссера. Это уж такая тонкая область, где нельзя применить какие-то определенные формулы. Влияние другого искусства допустимо постольку, поскольку оно не мешает максимальной выразительности данного кинематографического произведения. Если влияние другого искусства распространяется настолько, что ослабляет кинематографию в смысле художественной выразительности, тогда это влияние недопустимо. Зачем работать хуже, когда можно работать лучше? Зачем прибегать к менее выразительным средствам, когда можно прибегнуть к более выразительным?

Сравнивать фильмы «Встречный» и «Иван» трудно: это значит — сравнивать два различных направления в кинематографии, потому что «Встречный» и «Иван» сняты совершенно различными приемами. «Встречный» — это реалистическая кинопьеса, в которой люди реалистически действуют, которая развивается спокойно и повествовательно, даже с некоторым театральным уклоном в смысле некоторой перегруженности разговорами и в силу медленного монтажа. «Иван» — это картина более эмоционального, экспрессивного порядка. «Иван» сделан в плане эмоционального восприятия окружающей действительности и в плане эмоционального управления зрителем. Таким образом, в этих картинах взяты два совершенно различных подхода к показу нашей действительности, два

различных художественных направления. Но цель этих двух направлений одна и та же — это показ роста нашего человека, показ социалистического строительства. Всякие направления в искусстве имеют право на существование, если они идейно наши. У режиссера могут быть симпатии большие к направлению Довженко, или же к направлению Эрмлера и Юткевича, но это не значит, что этот режиссер должен дать ответ на то, какая из указанных картин кинематографичнее, ибо обе картины очень насыщены, интересны, а следовательно, ценны. Конечно, обе имеют свои недостатки. Например, «Иван» сделан так, что его трудно понимает широкий зритель. По этой линии можно вскрывать недостатки «Ивана», есть недостатки и у «Встречного», но и то и другое — большие кинематографические произведения, только снятые при совершенно различных творческих подходах. Существуют направления Довженко и Эрмлера, должно существовать еще много направлений, самых разнообразных, с самыми различными методами и способами работы. Надо пытаться показать нашу действительность со всех сторон, всевозможными приемами, но кинематографист в каждом случае должен работать с максимальной кинематографической выразительностью, с максимальным кинематографическим эффектом, ясностью и убедительностью, а этой ясности и убедительности он может достигнуть только тогда, когда будет изучать законы кинематографического построения, природу кинематографической техники (и, конечно, в первую очередь ж и з н ь). Нельзя ни в коем случае рекомендовать то или иное направление, потому что вопрос выбора направления — это вопрос художественного такта, характера и т. д.

Киноискусство должно быть советским и реалистическим в самом полном понимании этого слова, но ф о р м ы работы различных мастеров могут быть разнообразными.

Можно говорить на тему о построении социалистического общества и на русском языке и на украинском. Идея такого разговора в обоих случаях будет одна и та же, а форма разговора со стороны языка будет различной. И на русском и на украинском языке могут иметь место классово-враждебные выступления. То же самое относится к работе различных направлений советских художников. У каждого художника есть свой язык, своя манера.

Основное в работе художника — уметь правдиво показать жизнь.

Вопрос. Здесь говорилось о том, что на экране лучше всего воспринимаются простые и организованные движения. Но мы знаем, что в социальной жизни и в жизни природы есть очень много сложных, неорганизованных явлений и, следовательно, движений. Как надо организовать эти сложные, неорганизованные движения, чтобы они получились на экране? Ведь одной актерской тренировкой нельзя этот материал подать организованно. Очевидно, нужно применить какие-то методы режиссерской работы?

Ответ. Композиция — это организация материала в пространстве. Представим себе, что мы на листе бумаги занимаемся композицией деревенского пейзажа. По сравнению с железнодорожным мостом или заводом деревенский пейзаж менее организован. Будем условно считать его вообще неорганизованным, а, например, завод с перекинутым железным мостом, соединяющим два корпуса,— безусловно организованным пейзажем (его строили, рассчитывали и т. д.). И вот надо на листе бумаги композиционно распределить линию горизонта — избушку и два дерева. Имеется вторая композиция: нужно изобразить два корпуса завода и железный мост, который их соединяет. Казалось бы, что при первой композиции мы будем рассуждать таким образом: избушка и два дерева в деревенском пейзаже — неорганизованное явление, и поэтому я как попало помещу линию горизонта, помещу на данном четырехугольнике избушку и как попало нарисую деревья. Это будет неорганизованный пейзаж; а когда я буду распределять фабричные корпуса и железный мост между корпусами, тут я уж буду рассчитывать. Такое рассуждение будет совершенно неправильным. Для того чтобы показать неорганизованный деревенский пейзаж, все равно придется его организовать на данном пространстве, на данной плоскости (на бумаге), но организовать так, чтобы неорганизованность его была передана. Неорганизованный и случайный пейзаж надо при передаче предварительно планировать, рассчитывать, прорабатывать совершенно одинаково с организованным. Если я, разумно и отчетливо сознавая это, беру стакан воды, подношу его ко рту и выпиваю, то все эти движения нужно для экрана организовать. А если я нахожусь в волнении и, не глядя, взял стакан, потом про него забыл или начал наливать из графина мимо стакана, то есть если я делаю неразумные, неверные движения, то разве эти движения не надо для экрана строить, организовать? Надо. Как именно неверно брать стакан, как налить воду мимо и т. д. — все это необходимо построить. В искусстве надо организовывать и неорганизованное.

Вопрос. Здесь говорилось, что на плоскости экрана легче всего воспринимаются линии, построенные по горизонтали, вертикали и диагонали. Можно ли заметить в практике работы, что движения, построенные не по этим линиям, воспринимаются так же легко, как и движения, построенные по этим основным вертикалям?

Ответ. В практике своей работы режиссер имеет дело с гораздо более сложными построениями, чем построения, предусмотренные элементарной метрической сеткой. Речь идет не о качестве движения, а о степени восприятия движения. Очень часто бывает, что правильно, интересно построенное движение благодаря своей «мелкости» не успевает быть воспринято зрителем. Между прочим, очень поучительный пример можно привести из картины «Великий утешитель». В этой картине есть одна остроумно построенная надпись, которая на черновых демонстрациях

всегда вызывала смех. Монтируя окончательный экземпляр картины, я эту надпись (по ошибке) сделал короче, чем нужно, и реакция смеха в этом месте пропала. Эта надпись — «Отойдите все от двери!» Над этой надписью нарисован голубь, который несет в клюве ключ, называемый у громил «консервником». Он похож на ключ для открывания консервов, только чрезвычайно большого размера. Когда был смонтирован эпизод с длинной надписью, он всегда вызывал смех. Когда же я оставил подпись длины, нужной только для того, чтобы прочесть фразу: «Отойдите все от двери!», я сделал ошибку, забыв о времени, необходимом для рассмотрения нарисованного голубка с «консервником». Зритель его видит, но до сознания он доходит после того, как уже начался другой кадр, зритель уже отвлечен другим. Можно сделать какое-то очень тонкое, «ювелирное» движение, но не построенное по ясной схеме, и оно на экране пропадет, не будет замечено зрителем.

Вопрос. Если актер будет работать ритмически, то не будет ли затрудняться выявление его внутренних переживаний? Для примера возьмем ребенка. Известно, что ребенок неорганизован, но его движения естественно передаются на экране. Зритель воспринимает образ ребенка хорошо. Ребенок не знает ни ритма, ни метрической сетки, тем не менее на экране в его движениях нет ничего лишнего. У него получаются естественные движения, а у взрослого человека много лишних движений. Если работать по нотам, пропадет игра, как же тут быть?

Ответ. Высказанную в этом вопросе мысль надо перевернуть «с головы на ноги». Движения детей и животных — самые гармонические, самые простые и выразительные. Если эти движения учесть и записать, то окажется, что они целиком подчинены ритму. Если записать, зарисовать работу среднего актера и ребенка, то окажется, что ребенок, а отнюдь не актер, работает именно в соответствии с ритмической сеткой в силу того внутреннего ритма, который заложен в каждом живом существе. Когда начинает работать актер, то в силу большого количества всяких привходящих моментов он не справляется с организацией своих движений. Актер оказывается технически беспомощным, а непосредственно, как ребенок или животное, он уже работать не может, потому что у него слишком большой жизненный багаж и малое уменье владеть телом. Большой жизненный багаж актера послужит ему на пользу только тогда, когда он может им управлять, для этого необходимо владеть техникой. Весь смысл организованного воспитания киноактера заключается в том, чтобы актер так же гармонически, естественно и непринужденно двигался, как движутся ребенок и животное, но при этом, чтобы он по-настоящему, по-человечески глубоко чувствовал, то есть не просто, как ребенок и животное, красиво и естественно двигался, а чтобы он двигался сознательно — своим движением выявлял определенную тематическую установку. Осмысливание, идейная нагрузка должны быть

непременным условием актерской работы. Этого можно достигнуть, только имея жизненный опыт и владея собой настолько, чтобы в смысле выразительности, ясности и четкости движений быть на уровне животных и детей, достигающих этого бессознательно.

Вопрос. Искусство в кино — это искусство жеста, мимики и движения. Следовательно, актер должен создавать свой классовый образ, пользуясь жестом, мимикой и движением, то есть он должен создавать, например, образ капиталиста, образ рабочего. Как именно по такой нотной системе каждый актер будет двигаться? Ведь если все движения будут одинаковыми, то нельзя будет создать классовый образ!

Ответ. На этот вопрос можно ответить вопросом же. Как же должен двигаться капиталист и как должен двигаться рабочий? Какая, например, походка должна быть у капиталиста?

Правильно, что актеры, желающие создать классовый образ, должны знать, какие нужно делать движения и какие не нужно, для того чтобы намеченный образ получился. Поэтому и нужно учитывать движения, их «планировать», систематизировать.

Для чего это необходимо? Для того, чтобы актер мог в будущем создавать любой классовый образ. Откуда видно, что если актер будет в определенном порядке строить свою работу, то у него будто бы получится только один «стандартный классовый образ»? Ведь капиталист и рабочий оба движутся во времени. Следовательно, движение капиталиста и движение рабочего можно одинаково во времени учесть, хотя каждый из них движется в этом времени с разным смыслом.

Можно взять мел для того, чтобы писать, и можно взять его для того, чтобы запустить в стекло; в каждом из этих случаев движение будет иметь отличный характер. Здесь проявляется разный смысл моего движения по отношению к этому мелу. Движение, нужное для того, чтобы взять мел для писания, можно построить по закону пространственной композиции. Движение руки, берущей мел для того, чтобы запустить его в стекло, также можно построить по этим законам. Ясно, что если мы изучим законы композиции, они и помогут создавать нам разные классовые образы.

Вопрос. Фильм «Великий утешитель» заснят с предварительной репетицией. В какой степени при этом были использованы изложенные выше теоретические установки? Какие задания давались актерам при проработке этого фильма?

Ответ. Здесь нецелесообразно подробно освещать вопрос о построении «Великого утешителя», потому что этому отведено специальное место. Все, что я знаю об актерской работе, я старался применить при работе над «Великим утешителем», разумеется по-разному, в зависимости от индивидуальности актеров. Есть актриса Хохлова, которая у меня училась и работает со мной четырнадцать лет. Есть актер Галаджев, кото-

рый тоже у меня учился и работает со мной двенадцать лет. Есть другие актеры — новые для меня штатные актеры на фабрике. Я все внимание сосредоточил на том, чтобы все их знания, полученные не от меня, дополнить и усовершенствовать по линии моей системы работы с актером. Этим мы и занимались на предварительных репетициях и достигли значительных результатов. Исполнявший роль начальника тюрьмы Ковригин, который очень хорошо играет в картине «Великий утешитель», до этой картины большей частью играл плохо (за исключением одной роли в «Иуде»). В частности, он сделал очень неважный эпизод в «Дезертире» у Пудовкина. Актер Новосельцев, который исполняет главную роль Валентайна и играет тоже очень хорошо, до этого не был, по-моему, очень хорошим (в смысле техники) актером. Значит, технически работа по усовершенствованию на репетиции продвинула актеров вперед и дала им творческий рост, показала их подлинные творческие возможности.

Что касается ритмичности построения нотных записей и учета их, то мне удалось применить ритмическое построение актерской игры в сценах «Рассказа». «Рассказ» построен с точным учетом движений во времени и пространстве. Весь «Рассказ» был записан нотами, и музыка писалась уже по нотам актерских движений. Композитор З.П.Фельдман делал свою работу уже на готовой актерской ритмической схеме. Вообще тренировка работы по нотам, тренировка ритмической работы по осям воспитывает мышление человека. И когда он после учебы специально начинает работать на производстве, начинает сниматься, зачастую ему приходится почти не думать о ритмическом построении своей работы потому, что он уже в силу привычки, тренировки моментально рассчитывает работу плавно, хорошо и выразительно, то есть в результате школы строит движения с максимальной выразительностью, которую мы отмечали в примере с детьми и животными на экране.

Вопрос. Негр, который играл у вас, раньше играл в Театре Мейерхольда. Значит, когда он пришел к вам, вы его перевоспитали. Допустим, что вы его больше не будете занимать в ваших картинах. Он пойдет к другому режиссеру. Другой режиссер будет по-своему его воспитывать. Сохранится ли воспитание каждого режиссера за актером, и может ли потом прийти этот же актер от другого режиссера и работать с вами без перевоспитания?

Ответ. Здесь спутаны два понятия. Одно понятие — воспитание, и другое понятие — порча. Можно воспитывать актера, и можно его портить. Когда актер будет учиться у того режиссера, который его действительно воспитывает, то ничего, кроме пользы, он не получит. Могут быть разные методы воспитания, но если они все направлены к одной цели, то они, кроме пользы, ничего не принесут. Другое дело, если актер попадет к такому режиссеру, который будет учить его совершенно ненужным вещам, хаотическим, неверным. Актер будет испорчен. Если же

актер, переходя от режиссера к режиссеру, на работе воспитывается, то совершенно естественно, что он с каждой картиной будет расти. Нельзя забывать, что актер — это сознательный человек, который может отличить одно от другого. Актер делает какой-то выбор, он будет учиться тому, что он понимает. Нельзя формально и сухо подходить к актеру, нельзя рассматривать его как единицу, не имеющую своей воли, своего решения, своего сознания и своей точки зрения.

Вопрос. В чем выражается театральность в кинематографии? Москвин, Чехов — хорошие театральные работники, но они сошли с экрана, потому что они вносили в него какую-то театральность. Объясняется ли это тем, что они не учитывали специфики кино, что они брали сценическую коробку и переносили ее законы в работу на экране?

Ответ. Будет совершенно неправильным считать, что кинематограф прямо противоположен театру и ничего общего с ним не имеет. Вопрос так отнюдь не стоит, можно и должно говорить о другом: все искусства связаны друг с другом, все искусства черпают материал и приемы друг у друга. Кинематограф, так как он родился после театра и так как игровой кинематограф базируется все-таки на актерской игре, является развитием театра[1]. Но технические условия, технология кинематографа и театра абсолютно различны. Кинематограф может легко делать все, что в театре является почти невозможным или трудно достижимым. Многое трудное для воспроизведения в театре кинематограф может показывать с большой легкостью. Когда кинематографические произведения строятся на элементах театрального спектакля, то есть когда в кинематографическом произведении мало используются возможности кинематографа, а много — возможности театра, тогда это и есть проникновение вредного «театрального влияния» в кино.

Кинематографическое искусство позволяет с большой легкостью переходить монтажно от одного момента к другому. Когда у человека работает только рука, кинематографический аппарат путем режиссерского монтажа и «крупного» плана показывает только руку. Когда все дело в лице актера, режиссер путем монтажа и «крупного» плана показывает только лицо актера. Кинематографический аппарат с большой легкостью переходит с одного места действия на другое. Если мы снимем кинематографическую картину, где место действия будет одно и то же, или не воспользуемся способностью аппарата переходить с одного плана на другой, тогда мы, совершенно естественно, сделаем театрализованную кинематографическую постановку. Правда, могут быть условия, когда кинематография не целиком использует все свои возможности.

Считают, что вполне кинематографической является моя картина «По закону», где действие происходит почти все время в одной комнате.

[1] Например, американским «детективным» и приключенческим картинам предшествовали такого же типа театральные спектакли.

Но в таких случаях, работая над картиной как бы в театральных условиях ограниченного места действия, нужно внутренний монтаж и другие специфические особенности кинематографии максимально заострять, чтобы компенсировать необходимость показывать вещь в одной декорации. В «По закону» компенсируется театральность одной декорации тем, что показана «крупно» работа актерских лиц и движений, чего в театре нельзя показать. Наконец, в картине одной комнате противопоставляется разлив реки, который тоже нельзя показать в театре. Наконец, то, что картина «По закону» снята в одной декорации, является органическим элементом всего сценарного замысла картины. А если бы органический элемент данного замысла заключался в том, чтобы показывать не одно место действия, а несколько, но в картине все-таки было бы показано одно место, тогда эту картину можно было бы упрекать в излишней театральности. Поэтому самой лучшей формулировкой «театральности в кино» будет следующая: когда в данном кинематографическом произведении не полностью использованы выразительные возможности, когда их можно использовать значительно больше, тогда оно должно рассматриваться как подчиненное театральным условностям. Когда же сюжет произведения требует каких-то ограничений, совпадающих с требованиями театра, но являющихся в сценарном отношении органически нужными (по смыслу, по идее), тогда это произведение не выходит за пределы подлинной кинематографической специфики.

Вопрос. 1. Предположим, актер работает у одного режиссера. Потом по окончании постановки он становится ненужным, переходит к другому режиссеру и снимается у него в другом плане. Как влияют такие переходы от режиссера к режиссеру на работу актера?

2. Должен ли актер иметь определенное амплуа?

Ответ. Квалифицированный, образованный актер будет квалифицированно работать у каждого режиссера. Вопрос только в том, что один режиссер даст ему что-то новое в смысле знаний, а другой не даст. Амплуа актера — это понятие чрезвычайно широкое. Есть актеры, которые могут делать почти все роли, а есть актеры, которые могут делать ограниченное количество ролей. Это зависит от того, как режиссер трактует вместе с актером данную роль. Амплуа вообще как такового не существует. Это старое и неправильное понятие. Что значит, когда человек играет «первых любовников», или «комиков», или «героев»? Всякий «герой» является живым человеком, живым образом, и в нем часто соединяются элементы различных социальных типов. Амплуа — это штамп. Жизнь многообразна, и, следовательно, многообразны человеческие образы. Их нельзя подразделять по категориям, по каким-то определенным штампам, нельзя сводить к амплуа.

Что касается технических знаний актера, то у одного режиссера он может повысить свои знания, у другого — нет. Независимо от того,

будет ли он сниматься у одного или другого, его знания при нем и останутся.

Принципиально я стою на той точке зрения (эта точка зрения не только моя, она начинает завоевывать крепкие позиции), что лучше всего иметь постоянные сплоченные коллективы, постоянные съемочные группы. Это не значит, что нельзя брать на отдельные роли новых людей, но основная группа актеров должна работать вместе, переходя с одной картины на другую. Такой метод работы будет самым продуктивным в смысле экономическом и качественном.

Система постоянных съемочных групп, постоянных коллективов — очень важная проблема кинематографии; при этой системе вырабатываются в съемочной группе общий метод, общий взгляд на вещи, общая техника.

Вопрос. Каковы возможности использования «типажа» в кинематографии?

Ответ. Школа, которая отрицала работу актера и провозгласила работу натурщика, была основана частично мною. Поэтому отношение у меня в то время было к ней положительное, теперь — отрицательное. Я уже говорил, в чем была ошибочность этой теории и какие были ее положительные стороны (для пройденного этапа). Что же касается использования «типажа» в картинах, то, безусловно, «типажом» придется пользоваться потому, что картины бывают настолько больших масштабов, они настолько многообразны, что на все роли актеров не хватит, а иногда некоторые роли бывают настолько незначительными, что вполне возможно использовать просто «типаж».

К «типажу» надо подходить с особой осторожностью. Надо так строить его работу, чтобы она была возможно выразительней.

Вопрос. Если ведущий герой — хороший актер, но в процессе работы выясняется, что сценарный образ абсолютно ему не соответствует,— как быть?

Ответ. Если данный актер не соответствует роли, нужно его сменить.

Вопрос. А если пятьдесят процентов картины уже снято?

Ответ. Поэтому-то и нельзя снимать картин без репетиций. Менять актера нужно на репетиции.

6 Предварительная работа режиссера и съемочной группы

Теперь перейдем к постановочной работе, к тому, как делается картина, причем разберем ее с первых шагов работы режиссера. Очень может быть, что многое из того, что я расскажу, будет не новым, но все-таки, если мы проследим весь путь создания картины, такая работа принесет пользу.

Начнем с того, что уже имеется литературный сценарий. Что нужно делать режиссеру на этой ступени? Первое, что необходимо,— это изучить весь материал, относящийся к теме данной постановки, данного сценария. Это работа решающая: без знания материала хорошую картину сделать нельзя. А что такое материал? Предположим, действие сценария происходит на заводе. Надо этот завод хорошо знать, прежде чем начать работать над картиной. Предположим, в сценарии действуют инженер, рабочий, красноармеец или другие какие-либо образы. О каждом этом образе, о каждом персонаже надо набрать максимальное количество нужного материала, надо знать, как каждый персонаж, каждый образ живет, как действует, как ведет себя на производстве и в быту. Надо посмотреть, понаблюдать, записать, зарисовать, сфотографировать. Если все это проделать, будущая работа будет хорошей. Надо учесть национальные элементы, костюм, обычаи. Все должно быть изучено, все должно быть хорошо известно режиссеру. Литературу по всем вопросам, близким взятой теме, взятому сценарию, нужно прочесть; мало того, что прочесть, ее надо хорошо знать — изучить. Представим себе, что сценарий исторический: надо знать атмосферу эпохи, костюмы, бытовую обстановку — стиль эпохи, ее характер. И самое главное — надо знать социальную атмосферу, классовые взаимоотношения, классовые противоречия эпохи. На изучение материала надо потратить большое количество времени.

Это кажется элементарным, но, если сказать по совести, очень мало режиссеров, которые действительно большую работу проделывают по изучению материала до постановки. Я убежден, что таких режиссеров единицы. Сам я сделал ряд плохих картин отчасти потому, что плохо изучал материал. В смысле подробного изучения материала картина «Великий утешитель» является показательной (для меня). Поэтому расскажу, как велась подготовка к этой картине.

Прежде всего я прочел всего О'Генри. Я нашел почти все, что имеется в критической литературе об О'Генри, все воспоминания о нем, какие имеются в русском переводе. Большую услугу мне оказала книга Дженингса «О'Генри на дне». Дженингс сначала был бандитом, грабителем поездов, потом сделался другом О'Генри. Он вместе с ним сидел в тюрьме. Впоследствии Дженингс был сенатором в Америке. Он написал книгу воспоминаний об О'Генри. А О'Генри в свою очередь в своих рассказах о «Черном Биле» — грабителе поездов — «списывал» этот тип с Дженингса, во всяком случае, писал на основании его рассказов. (Он, правда, писал не так, как было на самом деле, он лакировал и приукрашивал.) Русского материала об О'Генри оказалось мало. Тогда я снесся через С. М. Эйзенштейна с Америкой и получил американскую книгу об О'Генри, которая мне дала очень много материала, даже фотографического.

Кроме того, мне нужно было изучить эпоху. Я взял журналы конца XIX века, русские, французские, английские, американские, пересмотрел их, сделал с них зарисовки, следил в них за объявлениями — смотрел, какие были там лампы, чемоданы, костюмы, какая была обстановка в ту эпоху. В то время американская обстановка, американский быт складывались под сильным влиянием английского быта. Все, что было характерного и в этом плане, я зарисовывал и записывал. Я вспомнил то, что раньше видел в музеях, и ходил по музеям заново, чтобы посмотреть живопись и рисунки, характерные для конца XIX столетия. После этого я засел в Ленинской библиотеке, справочные бюро которой мне приготовили всю имеющуюся в ней литературу по американским и английским тюрьмам. Я специально занимался изучением тюремного быта в Америке и Англии. Часть книг была с иллюстрациями, которые мне очень помогли, и я смог уже зарисовать или скалькировать ряд костюмов, деталей, тюремных решеток и т. д. Я начал работу по изучению материала одновременно с писанием сценария, потому что являлся одним из авторов сценария.

Пришлось в течение двух месяцев каждый день беспрерывно работать, сидя над изучением материала.

Когда был уже готов литературный сценарий, я засел за другую работу. Правда, не всякий режиссер может ее делать, но тогда он ее должен делать с другим — с художником. Я сел рисовать. Я делал в день по нескольку рисунков, сначала на основе изученного материала, на основе моей установки, на основе сценария и на основе типажа тех актеров, которых уже наметил, делал эскизы, определяющие характер будущей вещи. Это не были эскизы декораций, которые будут построены, костюмов, которые будут сшиты, это не были отдельные кусочки из сцен, которые будут поставлены,— это были рисунки по поводу и декораций, и костюмов, и будущих сцен, и будущих актеров. Я «разминал» свои мысли и свои руки на тему сценария (см. ил. 1—5). Оттого что я делал беспрерывно рисунки и эскизы, будущая картина зрительно начинала передо мной выкристаллизовываться, оформляться, определяться и уточняться. Постепенно эти рисунки и эскизы стали превращаться в специальные эскизы для нужных картине костюмов, в специальные эскизы декораций, уже в какие-то намеки композиционного построения будущих сцен. В них уже чувствовались намеки на характер освещения.

Вот так, постепенно, от изучения материала через работу художника (это я делал сам, потому что я сам был художником), оформлялись и намечались пути создания картины, ее облик, ее атмосфера, ее стиль. На этой предварительной работе и актер, и оператор, и звукооператор были постоянными моими гостями. Они приходили, видели, что́ я рисую и как, я им рассказывал о материале, который мне известен, о конце XIX столетия, о модах, о костюмах, о живописи этого времени,

о стиле эпохи. У нас были частые беседы и по линии будущей картины, и по линии того, как она уже формируется, как она определяется, и по линии «аромата» той эпохи, в которой мы ее ставим. Вот как строилась подготовительная, предварительная работа по изучению материалов и по подготовке картины. Совершенно естественно, что в конце этой работы у меня уже были готовы все эскизы костюмов, у меня уже были готовы нужные наброски реквизита и декораций.

Тогда начался второй этап работы. Работа разделилась на две половины. Одна половина заключалась в подготовке организации технической части съемочного периода. Часть группы составляла монтажно-технические ведомости, план съемки. (Монтажно-технические ведомости — это специальные таблицы, на которых написано, сколько нужно народу, какой нужен реквизит, какие декорации, какое количество света и т. д.)

Одновременно составлялся календарный план, и на основе календарного плана и монтажно-технических ведомостей уже делалась смета. В этой работе принимала участие вся группа. Параллельно уточнялся и выяснялся режиссерский экземпляр сценария.

О том, какова форма немого сценария, всем, конечно, известно, и об этом говорить не стоит. Но о форме звукового сценария стоит поговорить. Надо рассказать о графической записи звука в звуковом сценарии. На практике я знаю только двух режиссеров, употребляющих эту систему записи: я и Пудовкин, причем Пудовкин применил его впервые. Не знаю, применяют ли ее другие режиссеры или нет.

Система этой записи заключается в следующем:

Монтаж изображения и монтаж звука не совпадают друг с другом, то есть соединение кусков изображения приходится не на места соединения кусков звука. Возьмем примерно лист сценария. С левой стороны идут немые кадры. Кадр № 1 — «Заводской гудок», кадр № 2 — «Рабочие идут в ворота завода», кадр № 3 — «Спешит опоздавший рабочий», кадр № 4 — «Дети слушают шарманку», кадр № 5 — «Улыбающееся лицо девочки», кадр № 6 — «Попугай кричит». Вот последовательность немых монтажных кусков. Звук для этих кусков располагается так: когда мы показываем заводской гудок, мы слышим звук гудка, когда идут рабочие в ворота, мы слышим тот же звук гудка, причем этот звук ослабевает, а на середине кадра идущих рабочих этот звук кончается. Мы рисуем на правой стороне против нужных нам кадров звук гудка. Он должен ослабевать, мы делаем его к концу тоньше, закрашиваем какой-нибудь краской и пишем: «Заводской гудок». Читая сценарий, мы видим, что звук этот уменьшается и кончается на середине кадра идущих в ворота рабочих. Но если мы будем писать сценарий на клетчатой бумаге, то мы можем примерный, предварительный метраж каждой сцены отсчитывать клеточками бумаги, и если нам нужно по пред-

варительному подсчету, чтобы гудок кончался на втором месте куска № 2 («Рабочие идут в ворота»), а весь кусок занимал 10 метров, то мы отсчитываем две клетки и рисуем так, что конец гудка упирается в первые две клетки, изображающие первые 2 метра пленки. Дальше у нас идет кусок — «Спешит опоздавший рабочий», а следующий кусок — «Дети слушают шарманку». У нас идет звук гудка, потом переходит в шум улицы, но очень слабый. Мы его изображаем одной линией. Для того чтобы этот звук отличался от гудка и не воспринимался как его продолжение, мы красим эту линию в другой цвет. Если гудок красим красным цветом, то эта линия закрашивается синим цветом, и мы пишем: «Шум города». К концу третьего монтажного куска («Спешит опоздавший рабочий») дадим возникновение звука шарманки, которая играет, предположим, «Разлуку». У нас на чертеже пойдет линия этой шарманки, причем она, вероятно, будет слабее гудка; ее нужно рисовать толще шума города, но тоньше гудка. Мы ее опять красим в новый цвет и пишем: «Шарманка — «Разлука». Шарманка идет на всех остальных кадрах насквозь, но на эту шарманку нужно поместить еще новую линию — крик попугая. Для крика нужен новый цвет, возьмем опять красный. Теперь на сценарии мы видим, что здесь два звука: звук шарманки и крик попугая. Если он еще говорит текст, то мы можем для текста иметь специальное разделение на листе. Скажем, он кричит: «Дурак!» Записываем эту реплику. Можем звук заштриховать: можно красить и штриховать, можно использовать краски и полоски, краски и кубики и другие различные комбинации.

Имея так записанный сценарий, вы представляете себе полную картину монтажного расположения звука (рис. 10). До сих пор звуковые сценарии писались иначе: напротив действия помещалось записанное словами содержание звука. Где он начинается, где кончается, один звук в кадре или два — во всем этом очень трудно разобраться; а при графической записи вы все ясно себе представляете.

Параллельно с такой точной разработкой сценария художники фабрики по уже изготовленным эскизам выполняют макеты декораций, причем эскизы декораций нужно обязательно давать с планом, с примерными размерами. На основании плана эскизов и размеров макетчики на фабрике делают макеты; они необходимы для того, чтобы потом по ним постановщики строили декорации.

Макеты также необходимы для того, чтобы по ним оператор составил операторский сценарий и план освещения, который он делает по основному сценарию и по установкам режиссера, ясным ему из уже сделанных предварительных эскизов.

Работая с группой, необходимо твердо помнить, что, помимо того, что с группой разговариваешь, надо иметь возможность и уметь показать различные примеры освещения, грима и пр.

№№	мет-раж	ИЗОБРАЖЕНИЕ	ЗВУК	РЕПЛИКИ
1	1 2 3 4 5 6	Заводской гудок	Звук гудка	
2	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10	Рабочие идут в ворота завода	Шум города	
3	1 2 3 4 5	Спешит опоздавший рабочий		
4	1 2 3 4 5 6 7	Дети около шарманки	Шарманка „Разлука"	
5	1 2	Улыбающееся лицо девочки		
6	1 2 3	Попугай кричит		ДУРАК!

Рис. 10. «Рисованный» звуковой сценарий (на клетчатой бумаге)

Грим делается не сразу. Мы делали предварительно эскизный грим — пробовали различные примерные комбинации. Если я по своим эскизам предполагал, что актер, который будет играть сыщика, должен играть с усами такого-то типа, то я заказывал гримеру набор различных пробных усов, которые он делал вначале примитивно — годными для пробы, но не для съемки. Мы эти усы клеили, прикидывали к актеру, определяли, на каких остановимся, и тогда уже делали такие усы, какие нужно.

То же самое в отношении реквизита. Он подбирался помощниками по моим эскизам. Конечно, ни в коем случае нельзя позволить себе роскошь и требовать, чтобы все — и декорация и костюмы — было выполняемо только точно по эскизам: это будет совершенно неправильно. Очень часто в реквизиторском цехе можно встретить вещи, которые очень близки по характеру к эскизам, а могут быть даже интереснее и лучше эскизов. Какая-то степень применения к обстоятельствам, комбинирования обязательно должна быть в практической работе. Я очень часто встречал режиссеров, которые не отступали от своих требований. Я думаю, что этого делать не следует. Но в то же время не следует поступаться и своими идейными замыслами. Иногда бывает так, что с целью экономии, с целью более быстрого выполнения возложенных задач реквизитор или художник предлагают просто негодную вещь. На это ни в коем случае нельзя соглашаться; но заменять вещи до известной степени можно, если идея самого сценария, если смысл, стиль, характер постановки от этого ничего не теряют.

Очень характерна в этом плане подготовка костюмов для «Великого утешителя». Были сделаны эскизы, были определены материалы для шитья платьев. Потом оказалось, что нужную материю достать очень трудно и дорого, а главное — долго. Тогда мы сделали совершенно естественный и простой шаг: поехали на фабрику и пересмотрели все имеющиеся там старые костюмы (интересно, что, когда мы просили предоставить нам старые костюмы, чтобы воспользоваться их материалом, цех заявил, что ничего подходящего для нас найти нельзя; я, ассистент и помощник перерыли все старые костюмы и нашли платья, с точки зрения цеха, действительно нам не подходящие, но сшитые из великолепных материалов). Найденная материя была лучше, дороже и красивее, чем тот материал, который решили вначале достать на стороне и из него шить костюмы. Мне пришлось пойти домой и потратить время на то, чтобы те эскизы, которые я сделал в расчете на определенный материал, изменить. Допустим, я сделал эскиз костюма в расчете на шелковый материал, я должен был переделать его на костюм, который будет сшит из бархатного материала. Я бы мог, казалось бы, пойти по линии наименьшего сопротивления — шейте по этому эскизу из бархата, а не из шелка. Это было бы халтурой, потому что когда я делал эскиз, то учиты-

вал степень легкости и другие свойства шелкового материала, а когда появился вместо шелка бархат, то у меня весь расчет костюма, все линии, вся его архитектура должны были измениться.

Одновременно с подготовкой костюмов, грима и пр. начинается предварительная работа с актером. Начинаются с актером беседы (причем он уже подготовлен эскизами и режиссерскими разговорами с ним) об эпохе, о книгах, об образах. Он уже знает, что характерно для 1899 года; знает, какие люди типичны для провинциальной Америки того времени; знает, какие типы характерны для рассказов О'Генри. Он уже со всем знаком, все для него уже не ново, все является для него атмосферой, в которой он чувствует себя свободно. Вот в этот момент и начинается вырабатывание подхода к будущему образу, к будущей установке, к будущей манере актерской игры. Параллельно ведется примерка сшитых костюмов. Актер уже знает, как их надевать, он ходит в них, привыкает, примеряется.

В это же время ведутся фотопробы, делается ряд фотографий с костюмов и грима, чтобы видеть, хорошо ли выходит данный материал, не слишком ли много положено грима на лицо, не заметно ли «наклеек», не надо ли что подчистить, подрезать. И вот, обрабатывая свой образ технически, подгоняя костюмы и грим, актер в то же время вживается в образ и обрабатывает его в смысловом отношении. Он начинает уже уточнять данный образ. Очень полезно в этот момент делать еще предварительную актерскую читку отдельных мест сценария для того, чтобы выработать определенные интонации, определенный характер актерского голосового исполнения. Такие «чтения» можно делать старым, испытанным театральным способом, когда актеры собираются вместе с режиссером за столом и прочитывают по нескольку раз пьесу, делая свои замечания.

Когда все заострилось и уточнилось, в подготовительную работу включается композитор. Он также должен быть в курсе всей атмосферы картины. Ему надо растолковать, расшифровать сценарий, ему надо рассказать режиссерское задание, манеру, в которой будет сделана музыка, и он должен приступить к писанию эскизов будущего музыкального сопровождения, не делать музыку заранее, как это принято при большинстве постановок, а предварительно сделать эскизы, только тематические наметки.

Предварительная работа звукооформителя сосредоточивается на работе с композитором и актером в смысле выработки и выравнивания его речи. Конечно, не обязательно, чтобы актер говорил с театрально исправленной дикцией, потому что в жизни люди не разговаривают по-театральному. Но во всяком случае, изображая всякую характерную речь (речь в кинематографии должна быть выразительной), актер должен так ею владеть, чтобы все, что он хочет выразить, все, намеченное им

и режиссером, с экрана доходило, чтобы речь была слышна ясно и отчетливо. В то же время он может заикаться, говорить хрипло, быстро и т. д.,— в кино может быть любой характер речи. В этом отношении нужно сразу уже вести работу с актером, потому что по линии звукозаписи мы еще чрезвычайно технически бедны. Например, наиболее выразительно действует в речевой работе актера не только изменение тональности и ритма речи, но и увеличение и уменьшение громкости. Скажем, человек говорил шепотом, а потом сразу крикнул.

К сожалению, допустимый диапазон звуковой записи в смысле повышения и понижения силы речи при игре и съемке чрезвычайно ограничен. Для того чтобы иметь безукоризненную запись при проекции, которую любой аппарат смог бы воспроизвести, вы должны по возможности громко з а п и с ы в а т ь (не говорить, а записывать). Если записывать тише, чем технически нужно, то речь плохо проработается на пленке и может совсем не записаться. Это очень большая неприятность (конечно, врéменная) в звуковой работе, потому что одна из очень крупных и важных красок — резкое повышение и понижение силы речи — пока еще не находится полностью в нашей технической власти. Поэтому нюансы, которые необходимы для изображения данной роли, данного образа — в смысле больших градаций по силе звука, — необходимо тщательно обрабатывать и часто заменять ритмическим построением, то есть идти или в сторону замедления, или в сторону убыстрения речи. Нельзя снять шепот вообще или крик вообще. Их можно снять только так, чтобы потом, при проекции, регулировать степень звучания. Будем надеяться, что в скором времени в этой области у нас будет неприятностей меньше или же мы во всяком случае привыкнем к техническим условиям звуковой съемки. Дело в том, что к техническим условиям немой съемки мы также привыкали. Ведь нам сейчас в голову не приходит, что нельзя снимать очень темное и очень светлое одновременно. Между тем снять белый лист бумаги, на котором напечатаны буквы, рядом с темным рукавом фотографически чрезвычайно трудно и, можно сказать, почти невозможно. Все это я говорю (в смысле самых тонких требований) потому, что вообще и то и другое в каких-то пределах делать можно. (Вопрос амплитудного диапазона разрешается бесшумной записью, «нойзлес», как говорят в Америке. Такая аппаратура построена заводом «Кинап».)

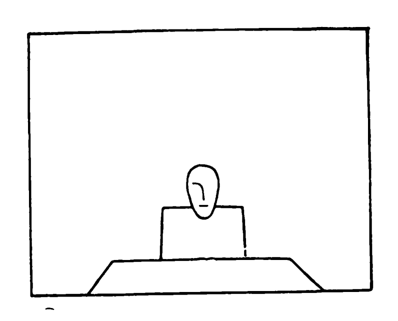
Теперь несколько слов о работе с «немым» оператором. Уже до того, как режиссер начал снимать, он должен сговориться с оператором, чтобы решить, какой характер фотографии будет в картине, какая оптика преимущественно будет употребляться (а каждая оптика дает свой характер работы, дает свой стиль), какой характер освещения будет в картине. Необходимо с оператором изучить те живописные образцы (картины художников), которые могут натолкнуть на тот или иной

характер света. Необходимо с оператором же специально фотографировать актеров для того, чтобы найти самые лучшие комбинации, самые выразительные приемы индивидуального освещения каждого актера в зависимости от его роли, от его образа. Наконец, самое главное — с оператором надо решить характер композиции кадров.

Точно так же, как для работы актера необходимо выработать специальное мышление для того, чтобы эта работа была выразительной, так же и в композиции надо делать только то, что лучше, что удобнее, экономнее и яснее выражает общее задание. Выразительность является решающим фактором в композиционной работе. Вообще же в композиции ничего мудреного и заумного нет, а самое главное — нет в ней всех тех «канонов» и «законов», которым любят обучать преподаватели композиций. У этих преподавателей есть недостаток в том, что они безапелляционно, например, заявляют: полагается компоновать так, чтобы параллельных линий не было. А почему? Если нужно, чтобы были параллельные линии, если весь смысл в параллельных линиях, тогда как? Каждое данное задание, каждая данная идея, каждая данная установка требуют своей композиции, своего построения. Построение зависит не от заранее установленных канонов, а от темы, от идеи, от содержания, и такая композиция хороша, которая максимально хорошо, удобно, четко и ясно выражает данную идею, данную мысль. Есть ли техника в композиции? Конечно, есть. На что композиция направлена? Композиция направлена на то, чтобы плоский экран, как конечный результат работы, был максимально экономно, просто и ясно использован. Не существует в природе плохих кадров, а в то же время часто говорят: «Это хороший кадр», «Это плохой кадр» — или говорят: «Мы поехали в одно место, а там нет ни одного интересного кадра». Я ручаюсь, что в любом месте, на любом предмете и человеке можно найти хороший, интересный, выразительный кадр. Весь вопрос будет заключаться в том, откуда, как взять кадр, как этот кадр обрезать, как его подать максимально выразительно.

Предположим, мы имеем лицо человека с плечами и линию стола. Если у нас смысловой упор делается на показе человека, то хорошо ли композиционно распределен кадр на рис. 11? Плохо. Почему? Потому что мы не использовали всю полезную площадь кадра. Если мы кадр ограничим, уже будет лучше (рис. 12). Дальше тоже можно убрать лишнее пространство (рис. 13). А если надо показать человека голодного в пустой, холодной комнате, тогда намеченную композицию надо уничтожить, и все, что не годилось раньше, уже композиционно подойдет. Неиспользованное пространство вверху даст ощущение пустоты, заброшенности, одиночества. Человек не плотно размещен в кадре, а взят в большом пространстве, и это пространство уже работает смыслово (рис. 14). Композиция зависит от смысла, и когда композиционно

пропадает место, в смысловом отношении ненужное, тогда, значит, композиция неправильна; когда же это место дает характер, когда наличие человека уравновешивается смысловой пустотой, тогда получается совер-



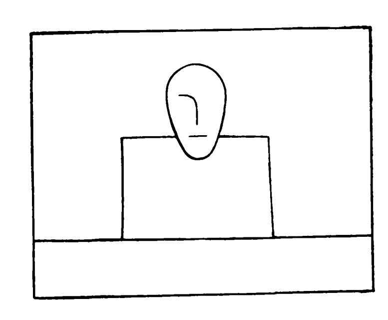


Рис. 11 и 12. Композиция человека в кадре

шенно правильная композиция. Так почему же по «законам композиции» считается, что незаполненных мест оставлять нельзя?

Как у нас операторы снимают «крупное лицо»? Большей частью снимается крупное лицо, и какое-то небольшое пространство наверху кадра для какого-то «художественного композиционного благородства» оставляется пустым. Так на экране теряется очень большая, полезная «жилплощадь», на которой можно выразительно работать. Многие режиссеры предпочитают снимать лица, даже срезая лоб, беря самое важное, самое существенное, используя для этого всю площадь экрана, чтобы всей площадью экрана воздействовать на зрителя (см. очерченное белым на ил. 6).

Возьмем знаменитую теорию, теорию большинства фотографов и всех преподавателей композиции, насчет законов правильного расположения горизонта. «Полагается», чтобы горизонт располагался в верхней трети кадра. А как использован горизонт в картине «По закону»? Совершенно наоборот. Я чуть не рассорился с оператором Кузнецовым, который во время съемки не хотел снимать низкую линию горизонта (оператор он исключительно блестящий). Потом он понял, в чем дело, и от своих заблуждений отказался. От старых правил и штампов нельзя сразу отделаться. Когда мы взяли с оператором Кузнецовым в картине «По закону» низкую линию горизонта и направо поместили дерево (ил. 7), то налево большая площадь неба у нас в смысловом и композиционном отношении работала полноценно. Композиция вне смысла, вне идеи не может существовать. Нет хорошей композиции, если она не выражает задания.

Существуют две системы композиции. Одна — когда композиционное построение замкнуто в кадре, когда за пределами кадра вы не чувствуете продолжения данной композиционной системы. Второе построение — когда за пределами кадра чувствуется продолжение композиции. Для замкнутого построения композиционной системы типичны натюр-

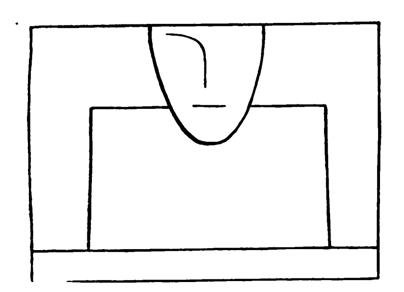
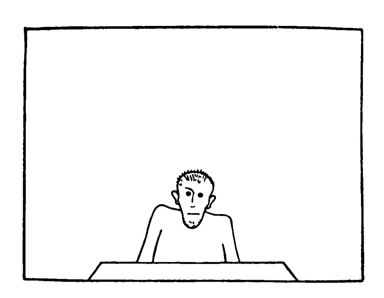



Рис. 13 и 14. Композиция человека в кадре

морты, которые пишут художники. Берется рамка, в эту рамку монтируется блюдо, на блюде рыба и бутылка, а рядом еще что-нибудь — лимон или нож (рис. 15). Эта композиция заключена «в рамку», за пределами ее вы ничего не чувствуете. А когда Довженко снимает обрезанную фигуру человека в движении, вы за этим кадром чувствуете продолжение, причем это какое-то экспрессивное положение человека в кадре говорит вам и об экспрессии за пределами кадра (рис. 16). Если вы строите кадр на том, что у вас внизу идут знамена и штыки, и даже голов не показываете, то все равно чувствуется, что за пределами этого кадра неограниченное количество знамен, штыков и людей (рис. 17). Вот два принципиально разных метода композиционного построения. Композиционное построение по принципу замкнутого кадра — плохой способ композиции для кинематографии, потому что материал кинематографии — это прежде всего многообразная жизнь во всех ее масштабах; и, конечно, хочется, чтобы за пределами экрана чувствовалось продолжение, выплывала бы, вырастала бы окружающая жизнь. Но это не значит, что так всегда надо компоновать. Основа композиции — идея, смысл. Нужно, например, показать: пришел голодный человек в комнату, и пусть в кадре будет бутылка с молоком, селедка и хлеб как угодно замкнуто расположены — такой кадр можно снять и замкнуть.

Вопросы и ответы

Вопрос. Правильно ли утверждение, что киноактеру надо иметь фотогеничное лицо, или внешность особого значения для кино не имеет? Что надо понимать под данными профпригодности?

Ответ. Вопрос этот чрезвычайно сложен. Ошибок и ереси в тол-

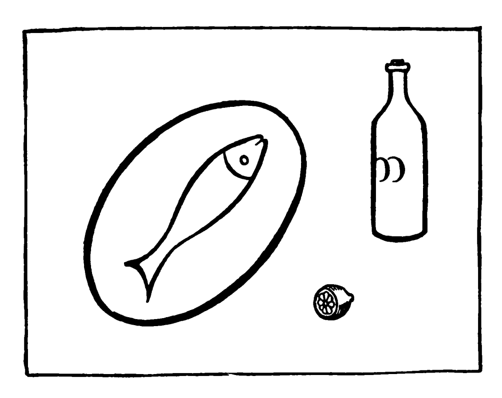


Рис. 15. Натюрморт (замкнутая композиция)

ковании этого вопроса не меньше, чем в толковании, скажем, композиционных законов, а пожалуй, и еще больше. Насчет того, что определяет профпригодность, я сделаю одно очень решительное заявление: не может получиться актера из человека, который в силу каких-то органических причин не сумеет до конца преодолеть свою стеснительность. Никакими научными данными это утверждение не подкреплено, но таково мое эмпирическое убеждение. Например, тот или другой человек хорошо управляет своей мускулатурой, и вот этот хорошо физически развитый человек, владеющий своими движениями в жизни, не может справиться со специально поставленным актерским заданием. Почему? Потому что он не может преодолеть в себе стеснительность и заменить ее настоящим актерским темпераментом. По-моему, может быть создана такая умная, продуманная система воспитания актера, что органическая «стыдливость» будет впоследствии отпадать и можно будет вырабатывать нестесняющегося актера. Стыдливость его будет постепенно ликвидироваться и заменяться настоящим чувством, настоящим волнением (и может быть, даже некоторой самоуверенностью, без которой актеру трудно работать). Это не значит, что актер не должен волноваться, когда он работает. Я не знаю актера, который бы не волновался, который бы не дрожал во время работы. Волнение, наоборот, скорее, помогает. Но в моей практике были случаи, что стыдливость никак не удалось преодолеть. Как ее нужно преодолевать — мне еще неясно. Я сам, когда мне приходится сниматься, путаюсь от смущения.

О фотогеничности. Если не существует плохих кадров, а существует плохой художник, плохой оператор, плохой режиссер, не умеющий снять данный кадр, то точно так же не существует и «плохих, нефотогеничных» лиц или «плохих, нефотогеничных» фигур. Почему киноактер должен быть обязательно физическим (пластическим) совершенством? Разве мы в картине будем изображать только самые совершенные обра-



Рис. 16. Человек в кадре (пример композиции)

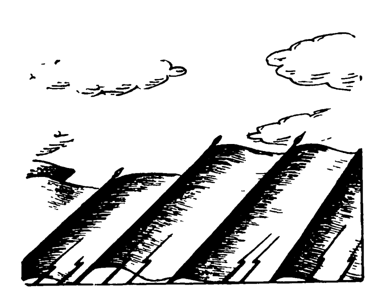


Рис. 17. Пример композиции

зы? Киноактер должен быть максимально развит для того, чтобы диапазон его амплуа был возможно шире. Конечно, актер должен настолько владеть своей мускулатурой, своим телом, чтобы изобразить сутулого и стройного человека, и дрожащего человека и напыщенного, и гордого и приниженного. В то же время диапазон каждого актера все-таки до известной степени ограничен, и вопрос о так называемой «фотогеничности» сводится к широте актерских возможностей, к широте актерского амплуа. Интересный, профпригодный для актерской работы человек — это такой человек, которому в будущем найдется какое-то энное (нормальное) количество работы. Не интересен же тот актер, который в своей жизни сыграет одну-две роли.

Почему возникают разговоры о фотогеничности и амплуа? Они возникают потому, что кино имеет свойство плохо передавать все неестественное, условное. В театре мы имеем неограниченные возможности грима, подложных горбов, животов, плеч, париков, наклеек. В кинематографе применение грима гораздо более ограничено, и потому внешние возможности человека, в смысле широты его амплуа, для кинематографа имеют гораздо большее значение. Если техника грима будет совершенствоваться, то, вероятно, соответственным образом изменится и отношение к актерскому типу в кинематографе. Кинематографические и театральные условности чрезвычайно различны. Важно и то, что наши

взгляды на оформление картины, на различное выражение образов, типов и на трактовку их все время меняются. Затруднительное положение актеров и актерской молодежи заключается еще и в том, что мы находимся в периоде становления в смысле художественных подходов к нашей работе, в смысле трактовки образов, выражения их и т. д. Очень часто бывало, что два года назад какой-то актер считался внешне очень хорошим, а теперь на него уже нет никакого спроса, потому что изменилось отношение к образу, типу.

Вопрос. Говорят, что, когда вы ставили «По закону», вы специально хотели доказать, что амплуа, твердо закрепленные за актером, ничего не значат для кино, и поэтому вы Фогелю дали такую роль, какой он до тех пор не исполнял.

Ответ. По этому поводу я приведу один пример. Однажды у меня был разговор с Мартинсоном, актером театра Мейерхольда. Он очень хотел работать в кинематографе. Считается, что Мартинсон — комик, комедийный актер. Я к нему приглядывался и пришел к выводу, что он будет в кино хорошим трагическим актером. В чем дело? В том ли, что в кинематографе не существует амплуа, или я просто оказался в данном случае (если я правильно решил) проницательным? Неизвестно,— может быть, человек много лет работал не по своему амплуа, а может быть, я ошибаюсь. Интересно, что амплуа на сцене и амплуа в кинематографе большей частью диаметрально друг другу противоположны.

Само собой разумеется, что все разговоры о том, что серые глаза можно снимать, а черные — нельзя, и наоборот, или что должно быть лицо вогнуто внутрь или выгнуто наружу — все это сплошная ересь. Это говорится просто для того, чтобы затемнить вопрос, «замутить воду в колодце», для того, чтобы доказать свою «ученость». Эти заявления — результат заблуждения или шарлатанства и не имеют никакой почвы под собой. Мы знаем, что в кино великолепно выходят черные глаза, великолепно выходят и серые и белесые глаза.

Раньше говорили, что «фотогеничная» женщина обязательно должна быть блондинкой с вьющимися пышными волосами (для того, чтобы ее освещать «контражуром»). Я в свое время посоветовал отлакировать волосы у Галины Кравченко, сделать их гладкими, блестящими и, главное, черными — и получилось хорошо.

Вопрос. Мы знаем, что в американском кино некоторые актеры играют исключительно в одном амплуа и имеют свою определенную маску, например Мэри Пикфорд, Монти Бенкс и другие. Почему у нас нет таких актеров?

Ответ. Таких актеров у нас нет по двум причинам. Первая — это то, что у нас не работают методом сплоченных коллективов, постоянных творческих съемочных групп. Актер хорошо будет работать в каком-то

ограниченном, наиболее выгодном для него амплуа, когда он связан с оператором, партнером, режиссером, когда он их редко меняет, и лучше всего, когда он работает с ними постоянно. Большой ошибкой руководства некоторыми нашими фабриками является то, что работа постоянными, спаянными съемочными творческими группами не ведется, и мало того — за эту идею порой приходится бороться. Я вопросом о постоянных творческих группах, о постоянных коллективах занимаюсь лет двенадцать-пятнадцать, и до сих пор на практике мне не удалось еще полностью осуществить работу коллективом. Думаю, что в ближайшее время ее осуществлю. Возьмем, например, «фэксов», которые тоже хотели работать в этом плане; у них коллектив если еще не совсем, то наполовину уже распался. Коллективная работа — необходимое условие для работы актера.

В последнее время все внимание работников искусства и все внимание работников кинематографии было заострено на том, чтобы найти новые сюжеты, новую тематику, чтобы создать действительно большие полотна, высокохудожественные произведения. Решающим во все последние годы кинематографической работы являлась тема, сценарий, установка, и потом уже к данной теме, к данной установке подбирались нужные актеры. Правда, обыкновенно оказывалось, что нужных-то актеров и нет, а если есть, то неважные, и поэтому техника наших картин очень часто страдала в отношении актерской работы. Здесь, по-моему, была допущена ошибка, но совершенно законная на том этапе. Теперь, когда совершенно ясна необходимость создания постоянных, спаянных творческих групп, с постоянными актерами, необходимо строить работу по-новому. Только перестроив, изменив методы работы, мы создадим подлинные Магнитострои кинематографии. Вначале имеется идея постановки, а когда идея постановки начинает обрабатываться и оформляться литературно и сценарно, необходимо об этой идее думать в непосредственной связи с тем актерским, операторским и режиссерским материалом, который будет данную идею воплощать, то есть *задание должно быть неразрывно связано с выполнением этого задания*. Для того чтобы доказать творчески идею, вы должны ее оформить в применении к вашему материалу, к вашему коллективу и найти все самые лучшие способы выразить данную идею именно вашим коллективом в его производственных возможностях.

Ведь не придет же никому в голову на текстильной фабрике выделывать тракторы, а на тракторном заводе делать примусы. И то и другое нерентабельно. И примус — очень нужная вещь, и мануфактура, и трактор — и то и другое направлено к улучшению нашего советского быта, и то и другое необходимо. Но существуют разные фабрично-заводские организации с разным оборудованием, с разным сырьем, с разной техникой, и они специализируются на производстве определенных нуж-

ных вещей. Чтобы кинематография дала максимально хорошие результаты, такое деление, такая специализация должна производиться и в кинематографии. Тогда мы будем иметь не только блестящую тематику и блестящие картины, но будем иметь и еще более блестящих работников-актеров.

Вопрос. В картине «Великий утешитель» было место, когда актер, играющий О'Генри, сидит на койке и рассказывает начальнику тюрьмы о том ужасном способе открытия сейфа, который изобрел Валентайн. Когда он говорит, что это ужасно, он подносит пальцы ко рту. Не «зарепетировал» ли он это место?

Ответ. Ни один актер, работавший в картине «Великий утешитель», не жаловался на то, что он механически работал, а наоборот, все говорили, что репетиционный метод дает им возможность максимально творчески подойти к заданию, максимально почувствовать задание и на съемке целиком отдаться эмоциям. Конечно, отдельные места на зрителя могут производить разные впечатления. Это может относиться и к неудаче режиссера или к неудаче актера, но я лично таких мест в картине вижу не очень много. Что касается данного места, то весь смысл в том, что О'Генри рассказывает о спиливании ногтей не с реакцией нормального человека, а с реакцией театрального, играющего, позирующего интеллигента. Некоторые говорят, что О'Генри театрально играет свою роль. В том-то и дело, что он ее должен театрально играть. Нами специально была выработана особая манера работы О'Генри, умышленно театральная, потому что вся фигура О'Генри должна быть фальшивой. Если бы О'Генри вышел «настоящим» человеком на экране, от моей идейной установки в этой вещи ничего не осталось бы. Все дело в том, чтобы казалось, что он «благороднейший, замечательный» человек, а на самом деле — слякоть (разговоры очень красивые, а по существу — дрянь). Мне нужно было показать, что все его разговоры, все чувства, все его движения неестественны и надуманны. Такой была задача в показе образа О'Генри. Говорят, что у некоторых он вызывает симпатию. У меня он не вызывает этого чувства. Образ О'Генри может чисто биологически вызывать симпатии, но ведь для нас люди существуют не только биологически, а вместе со своими идеями. Я никак не могу стать на ту точку зрения, что бывает «добрый белогвардеец» — приятный, замечательный человек, только «жалко, что белогвардеец». Не может быть никаких разговоров о «симпатичном», «приятном» враге, потому что честность — это классовое понятие. Когда я прочел американские материалы об О'Генри (а О'Генри в Америке национальный писатель), то из них я узнал, как О'Генри третировал негров в тюрьме (вероятно, в угоду начальству). Если бы я этот факт в фильме показал, я поступил бы, с точки зрения данного художественного замысла, неправильно, потому что мне важно было доказать, что «благородный, либеральный интелли-

гент, благородный писатель», играющий порядочного человека, в действительности нечестный, неблагородный человек. Вот в чем заключалась вся моя установка в картине, и поэтому мне важно было, чтобы О'Генри дружил с негром. Я сознательно изменил настоящий биографический образ О'Генри, сделал его «благороднее» в кавычках, чем он, вероятно, был на самом деле. Разве у нас не было таких О'Генри, скажем, в писательской среде, в среде художников, в среде интеллигенции? И эти О'Генри опаснее, чем те, которые говорят: «Вот при Николае жизнь была!» Так называемые «благородные» люди опаснее, они и есть настоящий скрытый классовый враг — новая форма маскировки классового врага. Выводить образ классового врага в кино в качестве человека, насилующего девушек, или человека, допускающего какие-то элементарно грубые поступки, было бы ошибкой. Сейчас классового врага надо искать в другом — в его тонких, скрытых проявлениях, когда он кажется «благороднейшим», «замечательнейшим» человеком. И задача картины «Великий утешитель» — показать на поступках человека якобы «благородного», что в действительности он поступает, как вялый, безвольный человек, а такой человек, в особенности если он писатель, нам не нужен. Вот в чем идея картины.

Вопрос. Утверждают, что киноискусство начинается там, где явления, поданные с экрана, кажутся как бы неподготовленными — правдивыми. Где же находится грань между совершенством техники актерской игры и жизненностью?

Ответ. Этот вопрос всех занимающихся искусством интересует. Эта грань определяется талантливостью художника. Когда человек по-настоящему талантлив, он умеет с большим тактом, чувством найти эту грань. Когда я работал как живописец, меня учил один очень хороший художник: «Ты пишешь натюрморт, тебе надо передать соотношение цветов, какое имеется в той натуре, с которой ты пишешь, ты все ищешь это соотношение цветов. Вот сейчас — одна секунда! — будет точь-в-точь как в натуре. И все же, если сделать этот последний мазок, это значит уничтожить хороший натюрморт; он сделается уже не произведением искусства, и сходство с натурой моментально потеряется. Как только начинает приближаться это «похоже», вот тут где-то и надо остановиться».

Давать ли актеру свободу в трактовке ролей или нет? Вопрос, казалось бы, тоже сложный, на самом же деле он очень прост. Работа с актерами должна проходить на основе полного взаимного доверия актера и режиссера и взаимной помощи. Когда квалифицированный актер вмешивается в функции режиссера вплоть до того, что говорит: «Поставь мое лицо не в правой стороне кадра, а в левой» и «Снимай меня не так крупно, а по пояс», то он дает советы с учетом не только своих актерских соображений, а с учетом всех операторских, режиссер-

ских, сценарных и идейных соображений, то есть, по существу, уже не как актер, а как режиссер. На репетициях «Великого утешителя» мы массу вещей придумали коллективно, потому что я имел дело с квалифицированными людьми, а те, которые работали со мной впервые. были актерами очень умными, дисциплинированными, быстро ориентирующимися и хорошо понимающими вопросы специально технические и композиционные. Причем они настолько тактично себя вели, что подходили ко всему не только со «своей актерской колокольни», а и с точки зрения лучшей композиции, лучшего выражения всей вещи. В этом весь секрет коллективной работы. Актеры, с которыми я снимал, знали, что у них большая свобода и широкое поле для творческой работы в пределах режиссерского задания. С другой стороны, если по замыслу (и следовательно, по композиции) лучше всего выразить мысль тем, что актер сидит на стуле, а он будет говорить, что удобнее будет делать сцену, сидя на столе, то, как бы это интересно ни было, композиционное построение пострадает. Актер обязан это понять, и в данных ему рамках сделать свою работу максимально хорошо. Хороший музыкант не жалуется на композитора, что он не дает ему свободы замечательно играть; но хороший музыкант, если бы работал с композитором, по всей вероятности, мог бы дать ему ряд ценных советов и вместе с ним придумать музыкальную пьесу. Потом он будет ее выполнять в соответствии с теми нотами, которые он придумал вместе с композитором, но придумал-то он их как композитор, а не как музыкант-исполнитель. Когда актер советует, он советует не как актер режиссеру, а как режиссер режиссеру, как актер высшей квалификации, имеющий режиссерское образование или имеющий веское мнение о режиссерской работе, мнение, с которым надо считаться.

Вопрос. Какое значение имеет в звуковом кино работа над художественным словом?

Ответ. Работать над художественным словом в звуковом кино нужно, и чем больше, тем лучше. Но совершенно так же, как и в движениях, в работе над словом театральные законы в звуковом кино не подходят хотя бы потому, что радиус, масштаб движений в театре совершенно другой. Такое же положение имеет место в отношении работы над голосом и дикцией.

Для звукового кино нужна особая, не театральная техника, особая дикция, хотя бы потому, что мы микрофон можем вплотную придвигать к актеру и можем заснять самые «тонкие» звуки. Сейчас никто специальной работой над голосом в кинематографическом плане еще не занимается. Лично я пытаюсь работать над речью, не идя от театра, а нащупывая какие-то кинематографические пути. Я думаю, что в основном при воспитательной работе над голосом в звуковом кино необходимо основываться на тех же законах, что и при работе над движением.

Ведь звук так же распределяется во времени, как и движение. Почему же нельзя голос ритмически распределять во времени? Можно, но тут появляется новая линия работы — работа над тональностью. Тут придется использовать законы музыки, которые нужно хорошо знать. Необходимо отметить, что метроритмическая работа по построению речи уже была в театральной практике. Режиссер Б. Фердинандов в Опытно-героическом театре работал над речью на основах метра и ритма. Но он делал это несколько нарочито, особенно сильно подчеркивая метро-ритмическую конструкцию речи, и у него она приобрела театральную невучесть. Для звукового кино это не годится. Здесь нужно метро-ритмическую работу над речью построить так, чтобы достигнуть максимального контроля над работой актера при максимальной естественности и жизненности в результатах.

Литературный критик и литературовед барон Брамбеус (псевдоним О. И. Сенковского) провел очень интересную работу (середина XIX века) над критикой русских переводов греческих стихов. Критикуя перевод «Одиссеи», сделанный Жуковским, он говорил, что всякий слог, даже всякая буква имеет определенную тональность. Скажем, буква «а» — всегда высокого тона, а буква «о» — всегда низкого тона. Брамбеус утверждал, что в Греции поэты были не только стихотворцами, но и музыкантами, и что свои стихи они строили гармонически не только в отношении словесного ритма, но и в отношении тональности, то есть сочиняя стихи, они одновременно сочиняли в этих же стихах музыку. Брамбеус сделал такую работу: он все буквы греческого алфавита перевел на различные тона, а потом брал греческое стихотворение в подлиннике, переписывал его нотами, играл на рояле, и получались очень закономерные музыкальные мелодии. Так же он поступил и с русским алфавитом, перевел русские буквы, как и греческие, на тона, потом брал перевод Жуковского, играл на рояле, и ничего не получалось. Он этим доказал, что, переведя литературно очень хорошо, Жуковский все-таки не мог достигнуть той музыкальности стиха, которая была в греческом подлиннике. Эта работа очень интересна теоретически, и думаю, что в киноработе над словом она может пригодиться.

Я не рассказываю, как нужно работать над словом, потому что я только нащупываю какие-то пути. Ясно одно, что в звуковом кино работу над голосом надо строить по закону тональностей и по законам распределения во времени. Надо думать, искать, пробовать. Опыт работы над движением должен быть использован и в работе над голосом. Актер должен уметь говорить как угодно: громко, тихо, с какой угодно скоростью и ритмом, он должен уметь говорить, органически связывая свою речь со своим чувством. Для приобретения этого уменья нужна специальная тренировка. Построение речи должно быть максимально выразительным.

Вопрос. Какова техника работы с массовками?

Ответ. Для организации массовки надо заранее знать место действия, где она происходит, надо заранее знать кадры, заранее себе представить все, что должна делать масса, произвести предварительный расчет всех передвижений отдельных групп, всю массовку разбить на отдельные, составляющие ее группы, дать каждой группе специальное задание, которое массовики должны делать после определенного условного сигнала, дать каждой группе специального руководителя, который отвечает за данный участок, и т. д. В массовке отдельные единицы передвигаются, как шахматы на шахматной доске, и всю эту работу предварительно надо рассчитать на бумаге, учитывая план места действия и кадры, выяснить порядок выпуска отдельных человеческих единиц. Но массовка, только на этом построенная, будет бездушной, схематичной, нереальной. Поэтому нужно в массовку вкрапить отдельные элементы индивидуальной работы уже актерского порядка. Скажем, когда разбегается демонстрация, то кого-то могли ранить, он мог упасть, проползти раненный, мог произойти эпизод, скажем, борьбы за знамя, как в «Дезертире» Пудовкина. Это задание уже выполняют отдельные актерские индивидуальности, с которыми требуется отдельная актерская проработка ролей. А после этого (или параллельно) уже начинается вся система передвижений массовки, которая ведется по соответствующим сигналам режиссера. Расчеты массовки (в смысле композиционном) должны быть построены по принципу экономии, самому важному принципу в искусстве. Тогда массовка создаст впечатление по-настоящему больших масс и большой активной работы массы. Это будет достигнуто не только путем прямого использования большого количества людей, а путем разумного, организованного и выразительного расположения в кадре. Если нужно показать, как к группе стоящих рабочих подходит полицейский, то не обязательно заполнить весь кадр тысячами рабочих, достаточно снимать сверху, и угол кадра построить на каких-то стоящих фигурах, а на пустое место выпустить одну фигуру полицейского (рис. 18). На пустом пространстве экономное расположение массы и установление специально отведенного места для индивидуального актера дает выразительный эффект.

Вопрос. Существует много систем работы с актером, столько же, сколько режиссеров. Совершенно противоположные системы дают хорошие результаты. Можно ли сказать, что система работы с актером есть чисто техническая система, приемлемая для всех, или это творческая особенность того или иного режиссера?

Ответ. Творческий подход того или иного режиссера, конечно, определяет систему работы с актером, потому что каждому режиссеру нужно от актера свое, в плане своей индивидуальности, в плане своих требований. Поэтому, конечно, система воспитания актеров неразрывно

связана с творческим лицом режиссера. Но было бы грубейшей ошибкой утверждать, что сколько режиссеров, столько и систем работы с актером. Режиссеров у нас сейчас, после «нормировки», осталось восемьдесят, а было гораздо больше, минимум двести. А систем работы с актером три-четыре, потому что режиссеры, являясь индивидуальными единицами, не являются индивидуалистами до мозга костей, как некоторые

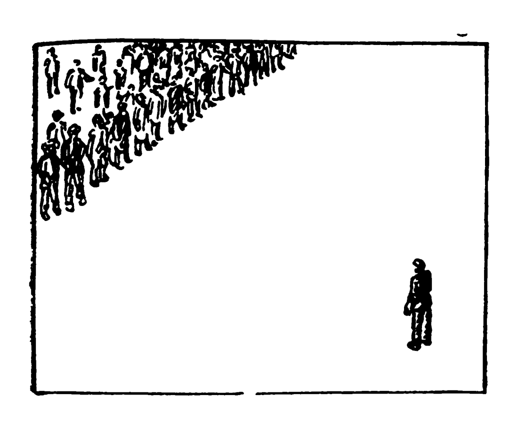


Рис. 18. Пример экономного распределения массовки в кадре

себе представляют. Ведь режиссеры родственны друг другу по характеру работы, по направлению, по подходу к проблемам кино. Неужели же все восемьдесят режиссеров — это отдельные художественные направления? Если бы так было, то тогда кинематографическая культура стояла бы на месте, а не развивалась. Мы действуем как бы группами, и каждый воспринимает культуру другого или культуру предшествующего, критикуя, преломляя ее и развивая по-своему.

Вопрос. Почему же каждый режиссер утверждает, что у него есть своя система работы с актером?

Ответ. Это значит, что у большинства режиссеров никакой системы нет. Говорят о «кулешовской системе». Это система, по которой работают или работали Кулешов, Пудовкин, Хохлова, Комаров, Оболенский, Фогель и др. Н о н е К у л е ш о в в с е э т о п р и д у м а л, а в с е м ы в м е с т е. Я один из представителей этой системы, но изобретатель не я, а изобрел наш коллектив, вырабатывая «систему» на практике. Сама жизнь диктовала зарождение этой системы.

Режиссеры родственны друг другу, но и какие-то противоположные полюсы тоже имеются. Я убежден, что если Довженко возьмет моего актера или я — актера Довженко, то у нас работа с ним будет выходить хорошо. Актер Свашенко должен был делать Джимми Валентайна, а он работал с Довженко. Я убежден, что он сделал бы эту роль в «Ве-

ликом утешителе» прекрасно. Можно по-разному подходить к одной цели (воспитанию актера), но конечная цель — это та, чтобы актер умел делать все, что надо.

II ЧАСТЬ

1 Возникновение репетиционного метода

С начала революции я работал в хронике. До революции я работал художником у «А. Ханжонкова и К°». Потом поставил там же одну картину — это была первая русская картина, сделанная на американском быстром монтаже. Называлась она «Проект инженера Прайта». Потом за «футуризм» меня от Ханжонкова уволили, и я должен был поступить к «Козловскому и Юрьеву» (была такая фирма), где я поставил картину вместе с Витольдом Полонским. Картина эта была отнюдь не «футуристическая». Ставил я ее просто для заработка.

Наступила революция. Первые годы революции я большей частью работал на фронтах, руководил хроникальной съемкой боевых действий Красной Армии, работая с различными операторами. Со мной работали операторы Э. Тиссэ, А. Лемберг, П. Ермолов. Главным образом со мной на фронте работал Эдуард Тиссэ, который показывал чудеса хроникальной ловкости. Снимали мы с ним бой с Колчаком. Ездили для съемки с атакой красных броневиков на открытой машине, случайно застряли и оказались шагах в пятидесяти от казацкой пушки. Казаки начали в нас стрелять прямой наводкой из орудия. И вот Тиссэ ухитрился снять все до одного разрывы снарядов, адресованных ему. Снимал он с руки тяжелым аппаратом «дебри».

В хроникальной работе очень интересно было вводить практику монтажа и крупные планы. В это время никто из хроникальных операторов понятия не имел, что хронику можно строить по принципу монтажа с какими-то крупными выделениями, что можно снимать сверху, снизу, что надо снимать рельефно, ясно и выразительно. Операторы считали такую съемку совершенно недопустимой и безграмотной. Интересно, что тот же Тиссэ, который сейчас является оператором с большим именем, вначале никак не хотел работать монтажно. А ведь сейчас одна из особенностей Тиссэ — это то, что он очень ловко работает с аппаратом по линии различных ракурсов, различных точек зрения монтажной съемки. Раньше приходилось с ним бесконечно спорить. Но я был настолько убежден в правильности монтажа, что в конечном счете победил. То же самое было и с А. Лембергом.

Но после того как мы смотрели снятые куски на экране (когда я их смонтировал и в соответствующе обработанном виде показывал), эти операторы сразу же сделались энтузиастами и крупных планов, и монтажа, и организованной засъемки хроники. В это время начал вы-

двигаться (сначала он был полуадминистратором, полупомощником режиссера) Дзига Вертов, очень интересовавшийся новыми методами съемок. Постепенно он из технического организатора съемок превратился в художественного организатора и хроникального режиссера. Он страшно увлекся монтажом, крупными планами и организованным построением картин.

Приведу еще биографический факт. Это было на Урале. Мы с оператором возвращались с фронта. В Свердловске я встретил юношу, красноармейца Леонида Оболенского, с которым познакомился. Мы с ним разговорились о кинематографии, и я ему рассказал свою точку зрения на кино, свои «теории». Он был из армии отпущен. Я дал ему письмо в только что открывшуюся Государственную школу кинематографии в Москве. Письмо я дал к В. Р. Гардину, который тогда был директором и преподавателем школы. Когда я вернулся с фронта, я уже застал Оболенского студентом Государственной школы кинематографии.

Я начал посещать школу и интересоваться, что там делается. Попал я туда как раз к зачетным экзаменам. Преподаватели в школе были опытные, но принадлежавшие к тому направлению, которое в то время главенствовало в кино, с моей точки зрения — консервативному. Они работали только на «переживании» и чисто театральными приемами (за исключением В. Гардина, более «левого»). Специфически кинематографической техники эти преподаватели не знали и считали, что она почти не нужна. На экзаменах целая партия студентов провалились как совершенно неспособные. Одной из провалившихся учениц была А. Чекулаева (сейчас актриса «Межрабпомфильма»). Я тогда с тщательностью, обрабатывая каждое движение (теории по линии актерской работы у меня не было), начал делать ей этюд для переэкзаменовки. Она исключительно способный человек, и этюд хорошо вышел, причем в этюде я впервые интуитивно, без теоретических рассуждений, применил метод точного построения движений, шаг за шагом, мелочь за мелочью. Потом, когда Чекулаева пошла на переэкзаменовку, экзаменационная комиссия была поражена и удивлена, потому что это был лучший этюд, который когда-либо был показан в школе. Тогда я сразу взял всю партию провалившихся студентов (как-то случайно это оказались самые талантливые студенты школы), и за несколько дней они получили лучшие отметки на переэкзаменовке, и на их этюды ходили смотреть как на показательные.

В тó время я узнал, что два студента сделали пародию на те отрывки, которые я ставил экзаменующимся. Эту пародию мне показали. Она была, действительно, невероятно смешной, тонко и ловко сделана. Ее делали студенты А. Рейх и А. Хохлова.

Вскоре меня пригласили преподавателем в Государственную школу кинематографии, дали мне мастерскую — отдельный класс, и все те

студенты, которым я помог на переэкзаменовках, записались ко мне.

Но тут произошло другое событие. Реввоенсовет Западного фронта затребовал меня для съемки и предложил съемочную базу сделать в его поезде. Тогда я, оператор П. В. Ермолов и мои ученики уже по школе кинематографии Хохлова, Оболенский и Рейх поехали на фронт снять там наполовину фронтовую хронику, а наполовину сюжетную вещь — на материале войны с Польшей. Мы написали очень простенький сценарий и сняли картину, наполовину игровую, наполовину хроникальную. Это была, кажется, первая советская картина, снятая на материале гражданской войны (это был 1920 год). Мне передавали потом, что В. И. Ленину очень понравилась картина и что он смотрел ее два раза.

Картину мы, конечно, строили по монтажному принципу и тщательно работали с актером (тогда мы его считали натурщиком). Это была первая работа новым методом, сделанная на молодом гиковском материале, с молодыми советскими актерами.

Вернувшись с фронта, мы продолжали работу в Государственной школе кинематографии и приступили к созданию теоретической базы для воспитания актеров, начали вырабатывать практику этого воспитания. В моем классе работали еще П. Подобед и С. Комаров (сейчас актеры «Межрабпомфильма»).

В то время у нас зарождалась теория осей и метрической сетки. При примитивном элементарном понимании осевых движений в начале работы у актеров движения бывают несколько схематического порядка. Что такое движение по метрической сетке? Предположим, мне нужно голову повернуть по вертикальной оси направо. Это значит, я должен или держать голову фасом к аппарату, или повернуть ее резко выраженным углом. Мелкие промежуточные движения на метрической сетке мы боялись делать. Потом мы выяснили, что мелкие промежуточные движения можно и надо делать, но очень тщательно и квалифицированно. Так как у нас тогда не было никакого опыта и квалификации, мы движения, которые строили по осям, делали очень грубо. Поэтому наши первые упражнения и этюды были несколько своеобразны: большинство из них носило гротесковый характер (упрощенные движения).

Тогда же мы начали применять зарисовку движений теми человечками, о которых я упоминал раньше (рис. 19). Все изгибы, все направления сочленений на этом человечке можно было зафиксировать, причем в разные стороны повернутый треугольник показывал разные повороты лица. Какую роль играли эти человечки в нашем сознании? Они играли ту роль, что мы, рисуя, приучались «думать движением». Это была первоначальная стадия того периода, в котором Пудовкин рекомендовал думать кадрами. Сначала мы начали «думать» движениями, потом — кадрами, и вот путь от «думания» кадрами к «думанию»

ЗАРИСОВКА ДВИЖЕНИЙ АКТЕРА „ЧЕЛОВЕЧКАМИ"



кинообразами привел к самому существенному в предварительной работе — к зарисовке сценария. Большинство кадров в режиссерском сценарии должно быть предварительно зарисовано.

Учебные этюды того времени были очень гротесковы по своему характеру, причем интересно проследить связь между естественностью и гротесковостью, между движением и ритмом. Целый ряд движений и положений в актерской работе производит впечатление неестественных и неудобных не потому, что они построены неправильно в смысле рисунка. а потому, что они неправильны ритмически.

Возвращаюсь к школьным временам. Проработав некоторое время, мы сделали ряд учебных этюдов уже в виде целых пьесок с монтажными сменами. В Государственном институте кинематографии был устроен показательный вечер, который потом превратился в ряд показательных спектаклей. Были показаны четыре вещи.

Первая вещь называлась «Улица св. Иосифа, № 147» (все это было в 1921 году). Заключалась эта вещь в том, что какая-то танцовщица возвращалась после спектакля к себе домой и ложилась спать. Наступала полная темнота. В темноте появлялся электрический фонарь, который проделывал разные замысловатые осветительные манипуляции. Оказывалось, что танцовщицу похищали, потом ее увозили на таинственную улицу св. Иосифа, в дом № 147. Там ее привязывали к столу, а украденную у нее добычу делили. Во время дележа происходила ссора и драка, и, пользуясь дракой, танцовщица освобождалась. Это был первый сюжет.

В этом этюде, в «Улице св. Иосифа, № 147», впервые работал в кинематографии ученик Государственного института кинематографии А. Чистяков, который поступил в школу «сложившимся человеком» — ему было лет сорок. Кроме него в этюде работали Хохлова, Пудовкин и Рейх.

Второй сюжет был уже гораздо более сложным. Это был этюд, построенный в 24 сменах, беспрерывно идущих друг за другом. Демонстрация этюда продолжалась примерно 30—40 минут. Этюд назывался «Венецианский чулок».

В нем работали Хохлова, Подобед, Пудовкин и еще несколько товарищей, которые выполняли мелкие роли (ил. 8, 9, 10).

Содержание «Чулка» сводилось приблизительно к следующему.

Доктор принимает пациентку. Жена доктора (Хохлова) очень ревнива. Она устраивает доктору (Подобеду) истерику (истерика эта была разделена на несколько самых сложных, полуакробатического порядка движений, см. ил. 11). Тогда доктор, огорченный, уходит из дому. Он останавливается перед бархатной колонной, изображающей уличную тумбу с афишами, читает и не видит, что вокруг этой колонны, повторяя его движения, ходит другой человек. Потом они друг друга увидели;

оказалось, что это был приятель доктора. Подобед пошел к приятелю, и приятель подарил ему венецианский кружевной чулок, который франты будто бы завязывают в виде галстука. (Пьеса и начиналась с того, что Пудовкин — друг доктора завязывает этот чулок у себя на шее.)

Возвращаясь домой, доктор мирится с женой и случайно вытаскивает чулок из кармана. Происходит новая истерика, которая достигает апогея при помощи всяких акробатических упражнений и гротескового построения.

В конце этой истерики жена (Хохлова) запирает Подобеда в комнате. Она уходит, а он выпрыгивает в окно, потому что иначе выйти из комнаты нельзя.

Жена, шатаясь по улице, проголодалась и заходит в ресторан. В этом ресторане Рейх один очень здорово «изображал оркестр». Он был дирижером, но так хорошо построил движения, что за ним как бы чувствовался весь оркестр. В этом ресторане сидел Пудовкин. Когда нужно было расплачиваться, оказывалось, что Хохлова забыла деньги. Тогда Пудовкин галантно предлагает ей заплатить. Она краснеет, смущается и уходит. Кстати, я сделал Хохловой шляпу, которая весила, вероятно, кило пять и была сконструирована из железных коробок из-под пленки — архитектурно-скульптурное, паянное оловом построение; это очень характерно для киноискусства 1921 года).

На улице Пудовкин догоняет Хохлову. Ей деться некуда, и она идет к нему. Он только начинает за ней ухаживать, а она — «гротесково пугаться», как вваливается Подобед. Тогда Пудовкин прячет Хохлову за какую-то ширму. Подобед рассказывает своему приятелю, что жена не дает ему покоя с его чулком — ревнует. Подобед уходит. Пудовкин выволакивает Хохлову, хочет ее поцеловать, она дает ему пощечину, а тот делает задний кульбит.

Хохлова выскакивает, приходит домой и начинает мириться с мужем (ил. 12, 13). Я не помню точно все, что было дальше, но, в общем, приходил Пудовкин, она столбенела от неожиданности при виде случайного знакомого, и все выяснялось к общему благополучию (ил. 14).

Был еще третий этюд, более короткий, — «Яблочко». Там работали Комаров, Хохлова, Кравченко и Городецкая (две последние — в очередь).

Четвертый этюд назывался «Кольцо» — совершенно гротесковая вещь. Там впервые работал В. Фогель.

Был и еще один этюд, который принципиально отличался от всех описанных. Этот этюд являлся «предком» нашей картины «По закону». Он возник таким образом.

Все то, что мы показывали, было интересно и имело успех, но было построено гротесково. Это все были комические вещи, притом комическими они получались не столько из-за сюжета, сколько из-за обострен-

ного построения движений. А нам во что бы то ни стало хотелось перейти к настоящей кинематографической реальной работе.

Этюд «Золото» явился первой вещью, построенной в настоящих реалистических тонах, но на очень четких и ясно построенных движениях. Это была первая кинематографическая вещь. Так же, как и в «По закону», материалом для этюда послужил один из рассказов Джека Лондона — «Кусок мяса», но он был совершенно переделан. Интересно, что, когда я начал ставить «Золото», в первые дни у меня абсолютно ничего не выходило, причем мы пытались ставить этюд «методом переживаний». Так как ничего не выходило, я в один прекрасный день рассердился и начал ставить буквально каждое движение, каждый сантиметр, а актеры, уже достаточно опытные в то время, увязывали эти схемы с настоящим чувством. Эта работа (в смысле эмоциональном и техническом) проходила очень гармонично, чувство и техника в ней шли рука об руку.

Содержание «Золота» было таково: открывается занавес, стоят ширмы и кубы. Из разных углов сцены, из этих кубов и ширм происходят пробеги людей. Они что-то растаскивают. Следующий эпизод — аптека. Туда приходит Пудовкин, играющий бандита, и уговаривает аптекаря продать ему стрихнин. Тот продает. Пока Пудовкин в аптеке, Хохлова и Подобед (два других грабителя) приходят к себе домой, разворачивают пакет (это была обыкновенная бухгалтерская книга, завернутая в черный шелковый платок), разворачивают очень медленно. Бухгалтерская книга изображает плиту золота. На лицах Хохловой и Подобеда «отражается» блеск золота. Золото их «завораживает». Каждый начинает мечтать о своем, а потом они ноожиданно встречаются взглядами, какими-то насторожившимися, подозревающими друг друга. Эта сцена очень хорошо была актерски сделана. Такая некинематографическая, не «внешняя» вещь, как мечта о том, что будет с золотом, «как потом заживем», была совершенно безукоризненно актерски сделана Хохловой и Подобедом. Подобед предлагал Хохловой убить ножом Пудовкина, который должен скоро вернуться. Приходит Пудовкин очень веселый, начинает кипятить чай, разливать его, подсыпает стрихнин во все стаканы, кроме своего, и очень уговаривает товарищей пить. Подобед выпивает чай, Хохлова не пьет. Пудовкин тянется за сахаром. Хохлова втыкает ему нож в спину. (Между прочим, когда Пудовкин приходил, то Подобед меланхолически стоял и точил бритву.)

Вся сцена чаепития строилась на том, что Хохлова выдвигала и задвигала ящик стола, чтобы успеть вынуть незаметно для Пудовкина нож. (Очень долгое время игра строилась на этом выдвижении и задвижении ящика.) Раненный Хохловой Пудовкин очень сложно падал со стола. (Это было знаменитое падение Пудовкина, которым он до сих пор гордится.) Пока Пудовкин падал, Подобед вытаскивал пистолет и убивал

ГЕНРИ СМОТРЕЛ ЕМУ В СЛЕД

1. Зарисовка к картине «Великий утешитель»

2. Зарисовка к картине «Великий утешитель»



3. Зарисовка к картине «Великий утешитель»

КОГДА НИБУДЬ ПРИДЕТ ДРУГОЙ...

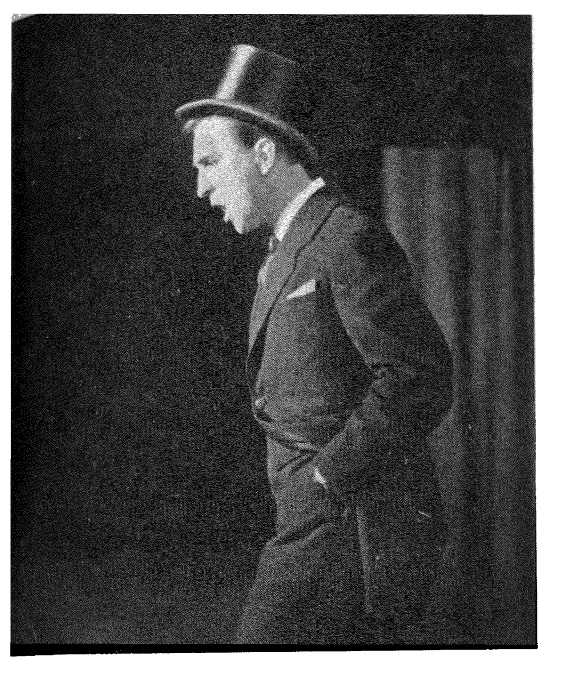


4. Зарисовка к картине «Великий утешитель»

5. Зарисовка к картине «Великий утешитель»

6. Расположение лица в кадре

7. Расположение линии горизонта в «По закону»







8—10. «Венецианский чулок». Подобед
Хохлова
Пудовкин





11—13. «Венецианский чулок». Подобед и Хохлова

14. «Венецианский чулок». Финальная сцена

15. Этюд «Руки»

КИНО
ЛАБОРАТОРИЯ
КУЛЕШОВА.
МОСКВА
1923

16.

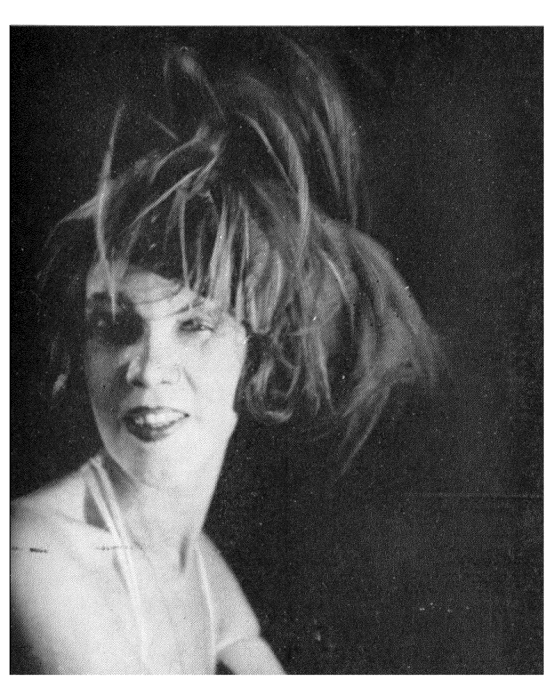
17. Из альбома мастерской — Пудовкин и Хохлова

18. Из альбома мастерской — Оболенский и Хохлова

19. Из альбома мастерской — Пудовкин

20 и 21. Из альбома мастерской — Фогель

22. Из альбома мастерской —→ Галаджев



23. Из альбома мастерской — Хохлова



24. Из альбома мастерской — Оболенский

25. Из альбома мастерской — Барнет

26. Из альбома мастерской — Комаров

27. Из альбома мастерскси — Сережа Хохлов

28. Из альбома мастерской — Хохлова



29. «Луч смерти».
Слетов перебирается с дома на дом

30. «Луч смерти». Эдит — Хохлова   31. «Луч смерти». Рево — Пудовкин

32. Звуковая съемка на натуре (у микрсфона Баталов и Оболенский)

33. Звуковая съемка на натуре (у аппарата Оболенский)

Хохлову. Тогда умирающий Пудовкин манил пальцем Подобеда и говорил ему на ухо: «Стрихнинчик в животе!» Подобед подбегал к стакану, нюхал его и начинал в течение целых десяти минут умирать. У него делались судороги от стрихнина. Когда все трое уже окончательно умерли, этюд кончался.

Несмотря на гротесковость построения, этот этюд был достаточно кинематографично сделан.

Все перечисленные вещи были поставлены в показательный спектакль. Сначала мы показали этот спектакль как отчетный, но потом появилось такое количество требований на его просмотры, что мы беспрерывно в течение нескольких месяцев его демонстрировали. Школа тогда уже была, кажется, государственным техникумом. Ходили на эти спектакли решительно все: театральные режиссеры, кинорежиссеры, театральные актеры, директоры и акционеры (тогда они еще были) кинофабрик. Эти спектакли являлись новостью в смысле актерской игры и построения движений, а также построения этюдов в целом.

Я не упомянул о самом главном — почему мы устраивали эти спектакли и этюды. Потому, что мы ничего другого делать не могли: пленки тогда не было. Картина «На Красном фронте» снималась на позитивной пленке, а печаталась на кустарной русской. Был такой специалист Минервин, который делал кустарную пленку. В конторе у него чернила были налиты в рюмку. У него была очень интересная лаборатория. Он, например, сушил рамки с уже отпечатанными кусками в саду на деревьях. Работал он на Тверской, садик был небольшой. Нельзя себе представить, какая там была пыль, какая грязь!

Что собою представляла гиковская сцена? (В 1933 г. при репетициях «Великого утешителя» я в точности эту сцену восстановил и на ней работал.)

План устройства всего демонстрационного зала был таким (рис. 20). Во-первых, было очень мало места для зрителей. Перед сценой стояли амфитеатром скамейки — несколько рядов. Сцена обрамлялась двумя колоннами, между которыми располагался первый сдвигающийся и раздвигающийся от центра занавес. С боков были кулисы. Дальше шел второй занавес, тоже сдвигающийся и раздвигающийся. Сзади был фон, а с боков были две комнаты для реквизита, мебели и актеров. За одной из колонн, невидимый зрителю, обыкновенно стоял Сергей Петрович Комаров, который нес самую ответственную работу в спектакле: он монтировал — он со списком сцен, зная наизусть все этюды, давал сигналы двум студентам, когда нужно открывать и закрывать занавесы. Он также давал сигналы человеку, который включал и выключал лампы. Лампы были расположены довольно просто (полуваттовые лампы, кажется, по 500 или по 1000 свечей): сзади стояла одна или две, сверху была лампа, и на передней сцене с боков были две лампы. Действие происхо-

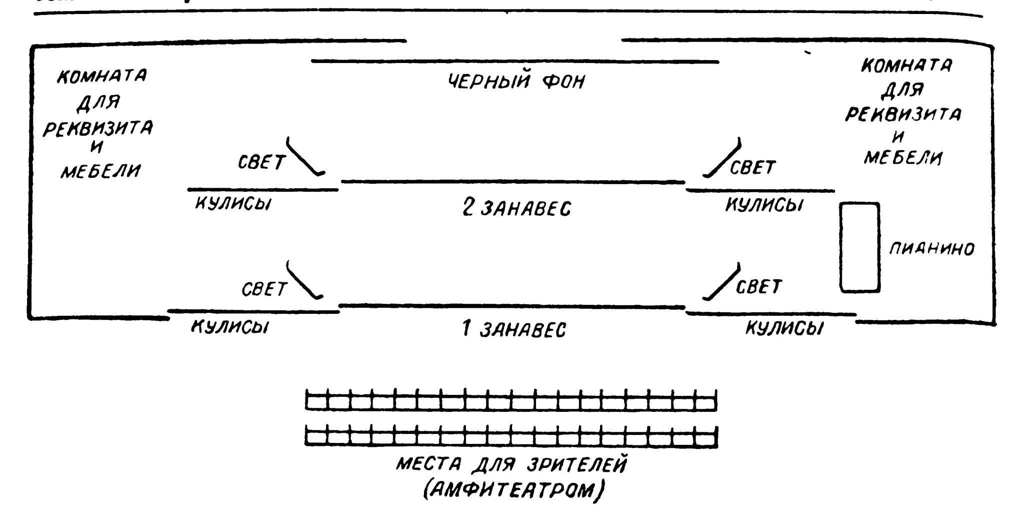


Рис. 20. План репетиционной сцены в киношколе в 1920 г.

дило либо на заднем, либо на переднем плане. Когда оно происходило на переднем плане, второй занавес был закрыт, за ним переставлялись мебель и реквизит. Самой сложной была перестановка вещей и реквизита на первой сцене, потому что мы давали действие беспрерывно. Занавес закрывался и сразу открывался. Нужна была большая организованность для того, чтобы к моменту открытия занавеса успеть расставить вещи. Если это было несколько затруднительным, мы строили сцену так, что актеры оставались перед первым занавесом; когда первый занавес закрывался, актеры еще продолжали играть, а за это время успевали на первый план переставить нужные вещи и реквизит.

Мебель была настоящая: кресла, столы, стулья и условные кубы, условные ступеньки, из которых составлялись разные декоративные комбинации. Кроме того, для монтажного построения движения и для лучших мизансцен употреблялись черные бархатные ширмы в виде четырехугольных колонн. Это было все оборудование сцены.

Спектакли были очень живые, движения своеобразно построены, но самое интересное, что было по крайней мере для меня притягательно на рядовых спектаклях,— это перестановка реквизита. Я очень часто не смотрел спектакль, а становился рядом с Комаровым, залезал на какую-нибудь лестницу повыше и наблюдал, как происходила перестановка вещей и реквизита, которая тоже была построена совершенно точно во всех движениях, как срепетированный этюд. Вещи всегда лежали на определенном месте, и было рассчитано, как лучше их взять, чтобы быстрее поставить на сцену. Это просто была нотовская работа

по перестановке вещей. Очень интересно, что те студенты, которые занимались этой перестановкой, в учебных этюдах сделали необычайный скачок вперед в смысле приобретения актерской техники. Организованная перестановка вещей сыграла огромную воспитательную роль для студентов по работе над движением.

Систему ведения гиковских спектаклей я через двенадцать лет применил в работе над «Великим утешителем». Эти спектакли имели для нас большое значение, над которым молодым гиковцам следует серьезно призадуматься. Я знаю по своей практике, что молодые режиссеры, кончившие институт, ходят с фабрики на фабрику и, казалось бы, совершенно законно требуют постановки. Им большею частью, по крайней мере в наших московских условиях, отказывают, и тоже до известной степени поступают правильно, потому что молодой режиссер, молодой гиковец, ничего не предъявляет руководителям фабрики, что бы их могло заинтересовать. В то время, когда мы делали эти спектакли, начала уже появляться пленка, но постановки давали только старым, опытным режиссерам, а мои ученики и я не были старыми, опытными режиссерами, никто бы нам постановку не дал. Давали постановки Гардину, Протазанову, старым апробированным режиссерам, но мы постановку в 1923 году все-таки получили, потому что мы доказали свое право работать нашими показательными спектаклями (в 1923 году мы работали уже не в Государственном институте кинематографии, а коллективом в отдельной мастерской).

Возвращаюсь к своему рассказу. Затем произошло следующее: я и те, которые со мной работали — Пудовкин, Хохлова, Комаров, Подобед и другие,— ушли из ГИКа потому, что в ГИКе началась борьба из-за методов воспитания актера. Там создались два направления, оба нас не привлекающие. Одно направление — сугубо театрального воспитания актеров, воспитания по старинке, и второе направление, которое брало корни от нас же, но превращало работу над кинематографическим актером в схематическую, неестественную, нарочитую. Оба эти направления совершенно нас не привлекали. Борьба вокруг этих направлений была настолько велика, что мы вынуждены были отделиться и организовались при Опытно-героическом театре в виде самостоятельного производственного коллектива. Мы начали добиваться постановки. При коллективе была учебная мастерская, мы продолжали совершенствовать себя и приглашали новых людей для пополнения главным образом нашего актерского состава. С нами ушел из ГИКа и Б. Барнет, который тоже работал в мастерской.

В это время произошло очень большое событие в театральном мире Москвы — постановка С. М. Эйзенштейна в Пролеткульте «На всякого мудреца довольно простоты». Это был значительный оригинальный спектакль, который оказал большое формальное влияние на дальнейшее

развитие советского театра. Познакомившись тогда с Эйзенштейном, я очень заинтересовался его работой в театре, он в свою очередь заинтересовался моей работой в кинематографии и начал бывать в нашей мастерской. Тогда в мастерской у нас работала В. Лопатина (та, которая так хорошо смеется в «Великом утешителе»). В мастерской был П. Репнин, некоторое время работали А. Столпер (который сейчас ставит «Медь» в «Межрабпомфильме»), М. Доллер, Б. Свешников и другие. Комаров, Хохлова, Пудовкин, Фогель и Подобед работали уже как преподаватели.

Параллельно с работой в мастерской мы ежедневно работали по нескольку часов по съемке фотографий. Мы делали по нескольку десятков фотографий в день и выбирали из них три-пять хороших. Каждый человек был у нас всесторонне обснят (в смысле различных типажей и положений). Для каждого человека мы определили этими фотографиями его амплуа, пределы его актерского диапазона, его возможности. Был составлен альбом, который имел решающее значение для нашего перехода на производство (см. ил. 15—28).

Тогда мы приступили к картине «Приключения мистера Веста в стране большевиков».

Эта картина произвела впечатление тем, что она была одной из первых советских картин, снятых на уровне заграничных. Говорят, она не уступала им в смысле техническом и в отношении художественной выразительности.

Очень интересно учесть опыт создания «Приключений мистера Веста». Сценарий был комедийный. И вот интересно, что некоторые сцены, которые производили при чтении сценария очень большое впечатление, совершенно не доходили с экрана. (Сценарий был сделан по либретто Асеева Пудовкиным и мною.) Отдельные места сценария при чтении вызывали смех, например сцена, когда бандиты под видом большевиков грабили иностранца. Они ночью являлись к нему, загримированные страшилищами, в вывернутых тулупах и вооруженные серпами и молотами. На экране эти сцены дошли хуже, а те сцены, которые при чтении никакого смеха не вызывали, вызывали смех при проекции с экрана. Это очень интересно в смысле учета характерных особенностей воздействия литературы и кинематографа. Мы тогда еще об этом мало знали. Первый очень серьезный урок сценароведения был нам дан «Мистером Вестом».

В работе над «Вестом» у нас был применен полурепетиционный метод. (Я думаю к нему вернуться в ближайших постановках, но уже в более широком плане.) Я ходил на съемках и на репетициях как «главнонаблюдающий» или «главнокомандующий», а Пудовкин, Хохлова, Оболенский, Комаров, Подобед делали сцены по декорациям. Каждый из них отдельно репетировал по моим указаниям в течение дня или двух

отведенный ему участок сцены или целую сцену. Я ходил по павильону от одной декорации к другой и наблюдал, как эти репетиции происходят. Все сцены были до мельчайших подробностей поставлены таким методом: разными сорежиссерами, разными ассистентами, но под единым моим управлением. Таким образом, уже в «Мистере Весте» репетиционный метод применялся, но не вся вещь целиком была заранее прорепетирована, а заранее репетировались отдельные сцены. За день, за два до съемки репетировались все сцены, какие должны были сниматься в данной декорации.

Директор фабрики реагировал на это почти как на вредительство. Приходилось каждый день выдерживать борьбу за право репетировать. Директор требовал от нас, чтобы мы прекратили «безобразия, хулиганство и неразумную трату времени».

Интересно вспомнить условия работы. Павильон был пустой и не отапливался (была зима), света хорошего не было. Снимал блестящий оператор, который сейчас, к сожалению, почти не работает,— А. А. Левицкий.

Мы снимали все с «арками», то есть с одной парой углей. (Представьте себе, что из прожектора вытащили пару углей и без всяких зеркал ими светят.) С такими «арками», заключенными в железную коробку, мы сняли всю картину. Такой же был и верхний свет. Угледержатели были настолько плохими, что угли все время падали, прожигали пол, столы, стулья и костюмы актеров. Это была очень опасная для актеров съемка, но улучшить ее тогда было невозможно. Оператор Левицкий так умел применяться к обстоятельствам, что делал совершенные чудеса с освещением. Для того чтобы к сцене «В тюрьме» сделать интересное освещение, Левицкий взял только одну «арку», подвесил ее сверху на месте воображаемого потолка, нашел где-то на дворе выломанную решетку от железных ворот, привязал ее веревками под этой «аркой», и вся комната осветилась замечательными полосами и узорами. Это был очень эффектный кадр.

Поскольку тогда работать было тяжело, мы ввели особую шуточную систему премирования. За примерную дисциплинированную и ударную работу выдавали коричневую пуговицу, которую носили в петлице. За работу, связанную с риском для жизни, выдавали красную пуговицу. Наши ребята показывали чудеса дисциплины. Например, снимают Комарова крупным планом; в это время с петель срывается большая дубовая дверь и ударяет Комарова по голове. Левицкий, не смущаясь, продолжает снимать. Мы потом смотрели кусок кадр за кадром. Комаров, видя, что эта дверь летит прямо на него, ни на секунду не переставал играть. За это он получил только коричневую пуговицу. Хохлова снималась пять дней с температурой более сорока: у нее была корь. Хохлова работала полный день, а мы работали в две с половиной смены, и никому в голову

не могло прийти (настолько трудно было получить постановку, и настолько важно было ее сделать!), что Хохлова не должна сниматься. Мы должны были снимать во что бы то ни стало. С. Слетов выбивал стекла голыми руками — это была самая обыденная вещь.

Интересной в смысле дисциплины и показательной для нашей работы того времени была история с перелетом между домами и то, что произошло в связи с этим у Фогеля и одного из трюковых актеров нашей мастерской (назовем его «Икс»). В картине «Приключения мистера Веста» есть такой трюк: между двумя домами на высоте пятого этажа протянута веревка — так на экране. На самом деле это не два пятиэтажных дома, а три: один дом с одной стороны, а с другой стороны еще дом, за ним второй. Между первым и вторым небольшой пролет. На крыше в этом пролете сделана петля (за две трубы или за две балюстрадины была зацеплена сделанная из веревок восьмерка), а к центру петли вела веревка, которая другим концом была укреплена на крыше противоположного пятиэтажного дома; этот конец веревки держали руками пять человек. Актер «Икс» на этой веревке должен был перебираться руками и ногами с правой стороны на левую. Потом веревку должны были отпустить, и она должна была начать раскачиваться между домами, пока не успокоится. Монтажно это делалось так: веревку отпускали, она летела между домами (на экране не было видно пустого пролета между ними). Актер как будто влетал в окно. Я просил актера «Икс» тренироваться; прикинули, сколько времени нужно это делать, в мастерской повесили тренировочную веревку. «Икс» полазил раз-два и заявил: «Больше не надо: я все и так сделаю». Во время съемки был пятнадцатиградусный мороз. «Икс» полез. Чтобы «Икс» не разбился, его «страховали» — у него на руке был кожаный браслет, и этот браслет куском крепкой веревки был прицеплен на карабине к основной. Если бы «Икс» отпустил руки, то он остался бы висеть на браслете. Это была единственная возможная страховка, иную страховку было бы на экране видно. «Икс» полез, посредине устал, повис на страховке и попросил его с веревки извлечь. А он висит между двумя домами на высоте пяти этажей, и никак его не достанешь. С большим трудом «Икса» сняли. О перелете «Икс» не вспоминает до сих пор. «Икс» — здоровый человек, хороший актер, крепкий, храбрый парень, и этот случай произошел только потому, что *человек серьезно не тренировался*.

Потом взялся за этот трюк Фогель, он тренировался на веревке в мастерской недели две. На съемке при еще большем морозе Фогель пробовал дрыгать в воздухе ногами, требовал шутя, чтобы ему дали туда папиросу или рюмку водки и т. д. Он несколько раз повторил трюк перелета, сделав его технически совершенно блестяще. Когда Фогель слез, выяснилось, что восьмерка из веревок, на которой он раскачивался, протерлась во время последней съемки, и ее держал один

Свешников (ассистент и член нашего коллектива), а съемка была минут пятнадцать. Представьте себе: Свешников держал руками веревку, на которой раскачивался человек на высоте пятого этажа, и держал ее в мороз, на скользкой крыше. Если бы Свешников веревку выпустил, Фогель разбился бы.

Между прочим, Свешников, Фогель и Слетов были у нас все время специалистами по работе на высоте. Фогель залезал на одну из самых высоких фабричных труб в Москве, гулял по ее венку и выбивал чечетку. У него было просто атрофировано чувство высоты. То же самое проделывали Свешников и Слетов. Они все были усыпаны красными пуговицами. В «Луче смерти» Слетов спускался по веревке примерно с седьмого этажа (ил. 29).

После «Приключений мистера Веста» мы сделали «Луч смерти». (В этой картине Пудовкин прыгал с четвертого этажа, причем сделал это неудачно — разбился и лежал недели две больной. Пожарные зазевались и опустили сетку во время прыжка.) Это довольно своеобразная картина (ил. 30, 31).

У нас было настолько большое желание завоевать себе право работы в кинематографии и сделаться самыми первыми, самыми лучшими, что мы решили во что бы то ни стало продемонстрировать все, что мы умеем делать. Мы написали вместе с Пудовкиным сценарий, в который впихнули почти все, что могут делать кинематографисты,— все кинотрюки, все кинокомбинации, все киноположения, и сценария, конечно, никакого не получилось. Но картину мы сняли. Это был наш технический прейскурант. «Посмотрите все, что мы можем делать. Ничуть не отстаем от Запада и Америки».

В это время Эйзенштейн понял настоящие задачи нашей кинематографии, он понял, что надо сделать ленту на русском революционном материале, который у нас тогда считался «недостаточно фотогеничным». Мы говорили: вот снимает какой-то режиссер городового, и ничего у него не выходит. А дело было в том, что этот режиссер городового плохо снимал, а не в том, что русский материал не фотогеничен. А нам все-таки казалось: как, мол, революционную борьбу с этим городовым показывать, когда он плохо выходит? Вот насколько мы были тогда наивны и безграмотны! Эйзенштейн начал работать над «Стачкой». Он показал эпизод революционной борьбы русских рабочих, причем картина была двоякого рода: с одной стороны, в ней уже было все то лучшее, над чем впоследствии работал Эйзенштейн, а кроме того, картина была сделана и в плане театрального гротеска, в основном для кинематографа не подходящем, и Эйзенштейн на практике увидел, что на театральных приемах работать нельзя. Так как Эйзенштейн человек, я считаю, гениальный, то он с необычайной легкостью, после уроков «Стачки», сразу усвоил все законы и требования кинематографии.

После «Луча смерти» я был приглашен на Третью фабрику Госкино. Вместе с моим приходом там случилась «катастрофа» — полное отсутствие денег, хоть закрывай фабрику (а все режиссеры снимали дорого). Тогда мы с В. Шкловским начали думать: как же сделать дешевую и художественную картину? В смысле творческом нам было ясно, что актер в картине должен играть методом того этюда «Золото», который мы делали в ГИКе. Мы стали подыскивать тему и нашли рассказ Джека Лондона «Настоящее», на основе которого в одну ночь мы вдвоем написали монтажный сценарий (тринадцать часов, не отрываясь, писали; когда встали из-за стола, все было кончено). Тогда же вместе с Шкловским была составлена докладная записка на имя дирекции Госкино.

У меня сценарий приняли. Только по привычке сказали, чтобы Хохлова не играла, потому что она не хорошенькая, а в кинематографе нужно снимать хорошеньких женщин, и... чтобы по возможности играло меньше членов нашего коллектива. В результате мы все-таки настояли на своем: коллектив снимался. «Русь», в которой начала работать бо́льшая часть членов нашего коллектива, уступила на несколько часов в день Комарова и Фогеля; кроме них снимался П. Галаджев, который тоже работал в нашем коллективе. Снимался Подобед, который так же, как Галаджев и Хохлова, не успел еще уйти «на сторону».

Как мы работали над картиной «По закону»? В ней была одна декорация. Эту декорацию мы построили на натуре во дворе фабрики. Снимать картину Левицкий не мог: он был занят другой постановкой; и тогда он мне предложил начать работу с молодым, начинающим оператором (он раньше был осветителем, потом фотографом-хроникером) К. А. Кузнецовым. С этой картины я начал с Кузнецовым работать почти беспрерывно. Кузнецов снимал фильм «По закону», а Левицкий был шефом этой постановки. Он часто наведывался к нам и руководил съемкой. Работа шла так: утром мы снимали, а весь вечер и часть ночи мы репетировали то, что будем завтра снимать, с максимальной тщательностью, до последней мелочи, до последнего движения. Таким образом, репетиционный метод в картине «По закону» был несколько своеобразного характера. Он приближался к методу «Веста». Репетиции происходили всегда накануне съемки. Но в этой картине не был применен метод использования ассистентов, который применялся в «Весте». Все сцены с самого начала до конца я ставил сам, уже не работая с помощниками. (В период «Луча смерти» мы продолжали также работать режиссерски коллективно: я был главным режиссером, а Пудовкин, Комаров, Оболенский, Хохлова были режиссерами-ассистентами, или сорежиссерами, то есть они готовили сцену по моим указаниям.) Мы применяли в «Луче смерти» еще интересную разработку массовых сцен. Об этом я буду говорить потом, в главе о репетиционном методе.

Интересно вспомнить, как происходили натурные съемки «По закону». Мы должны были весной успеть поймать ледоход. У нас на снегу на берегу реки был выстроен домик, причем этот домик должен быть залит водой, когда тронется лед. (В этот год случилось наводнение, и домик оказался посредине разлившейся реки.) Мы должны были успеть снять сцены на льду до наступления ледохода, а когда он будет — не было известно.

Это была физически самая тяжелая работа в моей «киножизни» и в жизни нашего коллектива. Во-первых, приходилось все время работать на льду. У актеров руки и ноги были в ссадинах и в крови. Актеров (и попутно — группу) все время поливали из шланга водой, а для ветра стоял аэроплан. Снимали мы беспрерывно, с наступления темноты до рассвета, весь вечер и всю ночь. Потом приезжали ко мне домой, сваливались все вместе в кучу, мокрые, часто не раздеваясь — не было сил раздеться,— и засыпали. Потом нас будили и отвозили на машине за город опять на съемку. Так снимались неделю. Буквально чудеса в работе показывал опять-таки Свешников, да и все — тонули, проваливались в проруби и т. д. Повторяю: это была очень тяжелая работа.

Следует обратить внимание на основное: репетиционный метод зародился еще в показательных спектаклях ГИКа, в картине «Вест» и в картине «По закону». (Параллельно с нами никто репетиционным методом не работал, за исключением «фэксов», которые начали его применять на производстве несколько позднее. «Фэксы» применяли репетиции при постановке картин «С. В. Д.» и «Новый Вавилон». Они понимали репетиции иначе, чем мы. Имея свою мастерскую и возможность снимать на фабрике, они до съемочного периода и во время этого периода делали этюды с актерами и различные упражнения по поводу картины. Репетиции как таковой — репетиции сцен — у них не происходило. Практически, например, «Новый Вавилон» снимался очень долго, так как очень много времени потратили на репетиции по поводу вещи. Такие репетиции, безусловно, повысили художественное качество произведения, но не ускорили сроков его производства, и поэтому метод, примененный «фэксами», не является, по-моему, полноценным. Метод буквальных репетиций, репетиций самой вещи, дает гораздо большие и лучшие результаты.)

Я рассказал о творческой биографии моих ближайших товарищей начиная с первых лет нашей совместной работы для того, чтобы молодые киноработники могли сделать поучительные для них выводы.

Я убежден, что метод коллективной работы завоюет в ближайшем будущем прочное положение в советской кинематографии и поможет ряду работников лучше и четче организоваться.

Вопросы и ответы

Вопрос. Как в этюде «Венецианский чулок» переходили от эпизода к эпизоду?

Ответ. Этот переход производился приблизительно в следующем порядке.

Первый кусок — Пудовкин завязывает галстук, идет перед небольшой щелью переднего занавеса. Следующий кусок (занавес закрывался и сейчас же открывался) — шла сцена приема доктором пациентки. Занавес закрывался, и сейчас же выходила Хохлова, поглядывала в дверь, сердилась, уходила. Дальше шло продолжение сцены Подобеда с пациенткой. Передний занавес закрывался, одновременно закрывался задний; передний открывался, на фоне заднего занавеса происходила встреча пациентки с Хохловой. Затем передний занавес закрывался, одновременно с закрыванием выносили черную ширму, за которой уже стоял Пудовкин. Занавес открывался, входил Подобед, читал объявление, шла сцена встречи друзей. Опять закрывался занавес, на второй сцене уже был приготовлен диван. Передний занавес раскрывался, одновременно открывался задний занавес, и Хохлова делала «истерику» и т. д. Все время шла комбинация открывания и закрывания занавесов и работы то на первом, то на втором плане.

Во время спектакля Хохлова переодевалась раз пять, причем переодевание тоже было организовано: несколько человек держало костюм наготове.

Вопрос. Можно ли утверждать, что метод предварительного спектакля до некоторой степени привязывает кинематографию к театру, что этот метод определяет диапазон картины, и что не всякую картину можно прорепетировать?

Ответ. Любую картину можно репетировать. Больше того: можно прорепетировать картину, уже заснятую, то есть сделать «обратную» репетицию, для изучения репетиционного метода.

В «Великом утешителе» были места (например, бунт), которые не были показаны на репетиции. На отчетном спектакле режиссер сидел рядом со сценой, читал не показанные места по сценарию, рассказывал о них. Репетиционный спектакль — это спектакль рабочий, деловой. Репетиция нужна для того, чтобы знать, как актеры проработали свои роли. Нельзя, чтобы репетиционный спектакль смотрели двеститриста человек, его могут смотреть максимум двадцать-тридцать, а лучше всего, если только пять-шесть человек. Если строить показ в расчете на большую аудиторию и, следовательно, на различные точки зрения, то придется его строить не по кинематографическим законам, а по театральным.

Конечно, отсутствие крупных планов сказывается на результатах.

В. Гардин когда-то в ГИКе для крупных планов применял рамки разных размеров, в которых делались этюды по работе над лицом и средними планами. На спектакле можно давать свет прожектора только на лицо. Целый ряд затруднений в репетиции возникает, но все-таки самое главное — это то, что на ней можно увидеть актера и подготовить его к работе перед киноаппаратом. Это лишь репетиция будущей игры актера, в связи с чем спектакль имеет косвенное отношение к будущей картине. Это репетиция всех общих планов и всего материала для крупных. Надо самому режиссеру так расценивать репетиционную работу и приучить к этому других.

2 Экономические преимущества репетиционного метода

Вспомним, как в нашей кинематографии в течение долгого времени было принято снимать картины. Замечательная картина «Старое и новое» Эйзенштейна снималась три года; совершенно естественно, что она дорого стоила. «Дезертир» Пудовкина снимался два года; картина стоила больше 700 тысяч рублей. «Конвейер смерти» режиссера Пырьева снимался тоже около трех лет. Два-три, даже четыре года — это для нас совершенно реальные, привычные сроки постановок.

Три года держать группу, три года насчитывать накладные расходы на картину — это значит истратить совершенно невероятную сумму денег. А эти деньги мы отрываем от ряда других полезных и нужных производств. Хорошо, если бы через три года картины получались такие же замечательные, как «Старое и новое», такие хорошие, как «Дезертир» или «Конвейер смерти». Чаще бывает, что два-три года тратятся на постановку, а картина потом идет «на полку», и это считается в порядке вещей. Мы к этому привыкли, больше этому не удивляемся.

Иногда наше снисходительное отношение переходит в другую плоскость: мы начинаем на страницах газет дискуссии о творческом режиме экономии. На страницах газеты «Кино» велась такая дискуссия, которая абсолютно ни к чему не привела. Картины по-прежнему снимают очень долго, по-прежнему на них тратят огромные деньги.

Репетиционный метод является одним из конкретных ответов на вопрос, поставленный в плане проведения творческого режима экономии в жизнь. Есть целый ряд товарищей, которые почему-то находят его неправильным, неудачным, но надо разговоры и споры о репетиционном методе поставить в совершенно особую плоскость и спорить только тогда, когда у спорящего есть какие-то конкретные контрпредложения: как сделать, чтобы снимать картину быстро, дешево и хорошо. В плане теоретическом спорить о репетиционном методе сейчас уже совершенно недопустимо. Если кто-либо репетиционным методом почему-то недоволен,

то он должен немедленно сделать конкретное предложение, чем же его заменить, а на разговоры «вообще» мы не имеем никакого права, как честные кинематографисты, как честные граждане Советского Союза, потому что тот перерасход, который мы делаем, снимая картины, является преступлением, и преступлением государственным. Конечно, не все картины стоят дорого и долго снимаются. Картина «По закону», где частично применялся репетиционный метод, стоила очень дешево. Ее фактическая стоимость без накладных расходов — 13 тысяч рублей, с накладными расходами — 30 тысяч; но накладные расходы в применении к отдельной картине — вещь условная.

Если сценарий картины, которая снимается три года, хороший, все равно с ним могут произойти неожиданные неприятности при затяжных сроках съемки. Например, снималось много картин на иностранной тематике. «Конвейер смерти» делался на материале Германии. Тем временем Германия фашизировалась, и поэтому, когда заканчивали картину, ее пришлось очень сильно переделывать. Такая же история произошла у Пудовкина в «Дезертире», у Пискатора в «Восстании рыбаков».

Зачастую наши картины, имея в основе удовлетворительный сценарий, отстают от жизни, делаются неактуальными потому, что их слишком долго снимают. Я убежден, что у Эйзенштейна в картине «Старое и новое» целый ряд недостатков произошел именно потому, что за три года, в течение которых он снимал картину, жизнь перегнала сценарий и картину.

То, что картины долго снимаются, отражается вообще на всем ходе производства. Увеличиваются накладные расходы на производство, и поэтому если даже начать снимать картину правильно, рационально, то все равно очень дешево ее снять нельзя. Постановка картины «Великий утешитель» была организована совершенно правильно в смысле методов съемки, но стоила значительно дороже, чем должна была стоить при этой правильной организации. Почему это произошло? Потому что цехи, которые в порядке хозрасчета должны обслуживать картину, обременены колоссальными накладными расходами из-за того, что другие картины на фабрике снимаются очень долго и дорого. На фабрике «Межрабпомфильма» прокат бутылки из-под пива стоил дороже, чем новая бутылка с пивом. В одной из декораций снималась на окне маленькая занавесочка— шторка, стоимость которой в государственном магазине рублей восемь, а за прокат этой шторки, полученной в реквизиторском цехе, за несколько дней группа заплатила 80 рублей.

Картина «Великий утешитель» является примерной в смысле экономного использования света. Такие важные декорации, как комната Дульси и камера, половина декорации кабинета начальника тюрьмы, большей частью сняты с одной «аркой». Экономнее ничего нельзя придумать. Количество съемочных дней в павильоне было очень небольшое,

примерно около сорока, а электроэнергия стоит в картине около 30 тысяч рублей (самое большее, что можно было истратить на свет при наших организационных данных, 10—12 тысяч).

Директивные органы в своих постановлениях совершенно четко и ясно поставили перед всеми нами вопрос о необходимости разрешения в ближайшее время двух важнейших задач: первое — проведение строжайшего режима экономии и второе — освоение советского производства. Совершенно естественно, что если эти задачи поставлены перед всей Советской страной, то они поставлены и перед советской кинематографией. К сожалению, по линии практического осуществления этих задач в кинематографии пока сделано очень мало. Когда мы начали работать над картиной, мы подписали социалистический договор, в котором обязывались снять картину в два месяца (в смысле съемочного периода) и снять картину целиком на советской негативной пленке. В этом мы видели возможность принять конкретное участие в разрешении задач, поставленных перед нами директивными органами.

В чем же преимущества репетиционного метода?

Первое преимущество — это по линии сценария. Раньше, без репетиционного метода, мы сценарий проверяли один раз, перед пуском в производство. Дальше можно было или неорганизованно переделывать его во время съемки, что бесконечно дорого стоило и давало плохие результаты, или же снимать по нему до конца в течение года, двух и т. д. При репетиционном методе сценарий один раз проверяется перед репетицией. Затем беспрерывно проверяется в течение нескольких репетиционных месяцев. При этом методе сценарий все время обрабатывается, отделывается, уточняется, проверяется на конкретных репетициях, причем менять можно все и сколько угодно. Следующая проверка сценария происходит перед пуском в производство, перед съемочным периодом. При этом второй раз сценарий проверяется гораздо более тщательно, чем вне репетиционного метода, потому что он проверяется не только как сценарий, но как сценарий плюс еще показ подготовки актера к работе в данном сценарии. Представление о будущей картине при этом чрезвычайно уточняется. Мы знаем, что снятые без тщательной проверки картины впоследствии бесконечно переделываются и часто совершенно законно после просмотра попадают «на полку».

Второе преимущество репетиционного метода (самое основное) — это подлинное проведение в жизнь настоящего творческого режима экономии при максимальном повышении качества. Вообще экономить на картине можно было бы и без репетиций, но этого раньше не делали, потому что хотели добиться высокого качества. Почему Эйзенштейн и Пудовкин снимали подолгу? Потому что дирекция знала, что то, что они долго снимают, обеспечивает высокое качество снимаемых лент. Если бы Пудовкина и Эйзенштейна заставляли снимать быстро, тогда, вероят-

но, качество их лент не было бы высоким. Теперь, когда найден метод быстрой работы, и Пудовкин, и Эйзенштейн, и всякие другие режиссеры, безусловно, будут снимать быстрее, не снижая качества своей продукции. Можно с уверенностью сказать, что теперь 50 или 100 тысяч рублей мы будем с легкостью экономить на каждой постановке. А я, кроме того, убежден, что экономия на каждой постановке будет значительно больше 100 тысяч рублей, если мы действительно, по-настоящему будем применять репетиционный метод и усовершенствуем его, не замрем на нынешней стадии его развития. Таким образом, в результате репетиционного метода мы получим миллионы рублей экономии в кинопромышленности всего Советского Союза. Если каждый из режиссеров сэкономит хотя бы по 50 тысяч рублей, мы будем иметь от этого огромный материальный эффект.

Следующее преимущество заключается в том, что репетиционный метод дает возможность проверить режиссера. И может случиться, что после того, как режиссер репетицию сделал, всем станет очевидно, что данный режиссер работать с актером не может, и ему постановки не дадут. Да и режиссер сам подумает: «Нет, мне еще поучиться надо». Он может выучиться работать и на репетиции: это тоже будет хорошо.

По линии учебной тренировки режиссера репетиции также чрезвычайно интересны и полезны. Меня спрашивали, как работать с голосом. Очень многие режиссеры с голосом работать еще не умеют, но во всяком случае в кино нет еще выработанной техники работы с голосом. Какое большое поле для учебы, для экспериментов, для тренировки представляют репетиции в отношении работы с голосом! Режиссер на репетиции сможет, действительно, овладеть звуковым материалом, освоить его, чему-то научиться, что-то найти. А разве на самой постановке, без репетиции, это делать можно? Нельзя, и не только в отношении работы с голосом, но и в отношении работы с актером вообще. Во время репетиционного процесса учатся не только режиссер и актер, но и весь съемочный коллектив.

Наконец, Главрепертком, руководство фабрики, директор, руководитель художественно-политического отдела — все эти организации, все руководство при репетиционном методе окажется действительно увязанным с работой режиссера, то есть режиссер при репетиционном методе представит возможность руководству действительно руководить им. Отрыв творческих работников от непосредственных руководителей фабрики, от художественно-политических отделов является одной из причин «заторов» в развитии нашей кинематографии.

Творческие работники с руководством недостаточно связаны, в свою очередь руководство недостаточно связано с работой режиссера. Лучше по этой линии обстоит дело на Ленинградской фабрике; поэтому эта фаб-

рика и работает лучше других. При репетиционном методе мы обеспечим связь руководства с творческими работниками. Раньше руководство было последующим, а теперь оно будет осуществляться в момент самой подготовительной работы. Раньше, в крайнем случае, руководитель смотрел на куски и говорил: «Плохие куски» — или: «Хорошие куски», — а исправлять было уже поздно.

Перейдем к актерам. Скажите актеру во время съемки: «Работай дома!» А как же он будет работать дома, подготовлять роли, готовиться к съемке? Ведь с людьми-то, с партнерами, он не связан. Как он придет с ними в контакт? При работе репетиционным методом актер непосредственно связан со своими партнерами.

Как происходит съемка без репетиционного метода? Сцены снимаются не в хронологическом порядке. Одновременно и строится техническая канва, и происходит какая-то эмоциональная зарядка, причем одно с другим сталкивается, и результаты естественно получаются неважные. При всем этом актер часами, а иногда целыми отрезками дня, ожидает своей очереди съемки. Его мотают без конца, наконец позовут снять один план, а потом он опять несколько часов гуляет. Конечно, при такой работе может получиться только халтура.

Эпизоды снимаются разрозненно. Разве мыслимо актеру при разрозненной съемке учесть, в какой момент он должен сильнее играть, в какой момент — слабее, где ему нужно подчеркнуть, поднажать, наддать, и где ему нужно смягчить, плавнее, «тоньше» сработать? Разве все возможно учесть без репетиционного периода? Какая бы гениальная голова ни была у актера и у режиссера, все равно в этом расчете будут грубейшие ошибки. При репетиционном методе есть полная возможность правильно рассчитать ударные и неударные моменты в актерской игре.

Репетиции обеспечивают полноценное вживание актера в образ, понимание образа, нахождение характерных деталей, характерных движений для рельефного его выражения. При беспрерывных репетициях основных, кульминационных сцен картины актер максимально хорошо может вжиться в образ, может найти максимум художественного выражения тех задач, которые поставлены перед картиной и, следовательно, перед ним.

Совершенно ясно, что темы и сценарии в современной кинематографии настолько значительны по задачам, что один режиссер самостоятельно разрешить сложную, глубокую социалистическую трактовку сюжета не сможет. Современные темы требуют коллективной работы над ними, коллективного участия в их разрешении. Никогда без репетиционного метода нельзя по-настоящему хорошо организовать участие всего коллектива — съемочного, актерского и режиссерского — в постановке. Репетиционный метод обеспечивает подлинное коллективное участие всей

группы в работе, причем обеспечивает его очень хорошо. На репетициях есть время поговорить, обсудить, высказать свои мнения, прийти к какому-то общему решению, отложить ту или иную сцену, еще раз подумать и т. д.

Наконец, репетиционный метод дает ряд элементарных технических и экономических преимуществ. Репетиционный метод ликвидирует всякого рода неполадки, потому что не только помощники, но и реквизиторы и костюмеры присутствуют на самой репетиции и понимают, зачем нужен данный костюм, данный реквизит, данная деталь. Они знают, как этот реквизит используется, как он связан с актером. Помимо непосредственных помощников режиссера на репетиции могут присутствовать и представители цехов, с которыми группа связана по производству. Скажем, понадобилась на съемке чернильница. Принесли бутафорскую чернильницу, а в сцене важно работать крышкой этой чернильницы — открывать ее и закрывать. Выписали чернильницу, ее прислали, а оказывается, крышка, сделанная вместе с чернильницей из папье-маше, не открывается. Режиссер устраивает скандал; а цех прав: было выписано требование, и он его удовлетворил. Если реквизитор будет видеть сцену и знать, что актер играет крышкой от чернильницы, такого недоразумения никогда не будет.

Репетиция должна происходить по заранее выясненным декорациям и макетам, иначе нельзя построить правильно мизансцену. Если в процессе репетиции выяснится, что дверь в декорации надо ставить не с правой стороны, а с левой, то можно изменить макет и эскиз; а разве можно перестроить декорацию во время съемки? Какая это будет задержка, какая стоимость и какое нарушение общего плана работы! Я в одной картине начал снимать актера П.—ничего не выходило. Дирекция очень решительно подошла к вопросу, аннулировала все, что сняли; я взял вместо П. другого и закончил картину. Но на П. были потрачены деньги, время, энергия. Такого положения при методе предварительных репетиций ни в коем случае не может быть. Если актер плох, его на репетиции можно заменить.

Репетиция повышает квалификацию актера вообще. Разве может актер по-настоящему повысить свою квалификацию только на съемках? Конечно, нет. А на репетициях он может по-настоящему учиться, повышать свои актерские знания. Наконец, репетиция дает возможность максимального использования штатных актеров. Ведь мы знаем, что штатные актеры постоянно жалуются на то, что их не снимают,— и они совершенно правы; но, с другой стороны, правы некоторые режиссеры, когда говорят, что штатные актеры есть, но половины из них мы не знаем, и может быть, половина из них по квалификации сомнительна. Репетиционный метод дает возможность максимально использовать штатных актеров, повысить их квалификацию и выяснить их творческое лицо.

Перейдем к работе с оператором. Что раньше делал оператор? Прочтет сценарий, немного подумает, поговорит с режиссером — и все. Оператор не представлял себе плана режиссерской работы, он не знал, с каких точек зрения, в каких местах, как будет снимать картину. При репетиционном методе он может дать себе полный отчет в своей будущей работе, может представить себе ее полностью. Он может заранее «раскадровать» картину, заранее обдумать и спланировать свет — сделать операторский сценарий. То же самое в работе звукооформителя, который заранее проверяет голоса, интонации актеров. На съемке в этом плане ничего серьезного не сделаешь, а за два-три месяца репетиционного периода звукооформитель может выправить дикцию и натренировать актера говорить правильно. У него времени для исправления недостатков речи достаточно. Работа звукооформителя, оператора и художника при репетиционном методе делается, действительно, коллективно, и это, конечно, повышает идейную сущность картины, повышает качество снимаемого художественного произведения.

Известно, как халтурно строилась работа с композитором. Композитор за несколько дней перед концом съемки, большею частью не видя кусков, писал музыку. Зная сценарий, зная, в каком плане будет сниматься картина, и видя репетиции, игру актеров, композитор даст лучшего качества работу.

Обсуждая репетиционный метод, надо понять основную мысль, что *репетиция в кино не является репетицией будущей картины.* Она не даст стопроцентного представления о будущей картине. Если это свойство считать недостатком репетиций, то преимущества их настолько важны и значительны, что с этим недостатком нужно мириться и находить способы его преодоления. Я лично думаю, что способ его преодоления даже не надо находить, потому что так же, как сценарий не является картиной, не является картиной и то, что демонстрируется на репетиции. На репетиции происходит не демонстрация будущей картины, а *очень тщательная подготовка игры актеров.*

Есть два основных возражения против репетиционного метода. Первое — что нельзя репетировать массовки, и второе — что нельзя репетировать натуру. Наиболее организованная форма массовок в моей практике была в «Луче смерти». Мы снимали на территории теперешнего Парка культуры и отдыха в Москве (бывшая Сельскохозяйственная выставка). Там были нужные нам декоративные домики, которые нас устраивали (в смысле кадров). Я, главный режиссер картины, и мои сорежиссеры выезжали сначала на место съемки и устанавливали все кадры, какие мы будем снимать. После этого те из нас, которые умели рисовать, вынимали блокноты, карандаши, резинки и все эти кадры зарисовывали (иногда снимали фотографии вместо зарисовок). Кроме того, мы зарисо-

вывали планы места действия как бы с птичьего полета, фиксируя распределение углов, домов, заборов, загородок, направлений дорог и т. д. Домой мы привозили выбранные нами кадры и точное изображение планов данных кадров. После того мы начинали думать, как максимально экономно и эффектно построить массовку для каждого данного кадра, при учете его специфических особенностей и планировки. Мы находили какой-то рисунок передвижения массы, в данном плане наиболее выразительный. После этого вместе с техническими помощниками мы начинали думать, как организовать нужные, найденные нами передвижения масс. Предположим, у нас массы вливались в промежутки между домами, потом мы решали, что массовка должна принять форму круга, потом этот круг должен вытянуться, потом разделиться на два рукава, один рукав должен потечь в проход направо, второй потечет в проход налево и т. д. Наконец, мы решали, что на первом плане в это время происходят какие-то отдельные индивидуальные пробеги. Вот все это мы изображали графически в нужной последовательности на ряде листов бумаги. Массовка у нас записывалась на отдельных карточках, на отдельных рабочих планах, в которых были учтены все передвижения масс. Дальше мы выясняли, кто, в какой месяц, по какой карточке управляет передвижением толпы. Сразу же становилось ясно, что один человек всем управлять не может, что в массовку должно быть брошено несколько руководителей, которые каждое изменение направления, каждую перестройку производят в нужный момент с отдельными группами массовки. По карточкам мы устанавливали «командиров подразделений», «взводов» и «групп».

Составлялся отдельный план управления этими командирами. Так как массовки были большие, то обыкновенно управление проводилось по револьверному выстрелу. В нужный момент раздавался выстрел, и он являлся сигналом для одного из сорежиссеров или технических помощников, выпускающего массовки в нужном направлении.

Всякая массовка состоит из двух элементов: из графически запланированных передвижений толпы и из индивидуальной работы актеров. Общее развитие массовки идет как фон, а окраска ее — отдельные эмоциональные моменты — должны быть в ней выполнены каким-то индивидуальным актером. Человек падает, и через него перескакивает лошадь, или человек на кого-то налетает. (Целый ряд таких трюковых моментов был в «Луче смерти».) Я раньше говорил, что аналогичные «индивидуальные» кадры массовки можно найти в картине Пудовкина «Дезертир» (эпизод борьбы за знамя). Таким образом, в массовках должны быть даны и актерские индивидуальные куски, подчеркивающие характер массовки. На съемке мы распределяли людей между отдельными режиссерами, выбирали актеров на индивидуальные задания, затем несколько режиссеров до начала съемки в отдельных уголках репетировали индивидуальные актерские куски, с каждым актером в отдельности. Так мы

получали очень хорошие результаты (в смысле экономическом и организационном). Массовки «Луча смерти» должны были занять несколько дней, очень тяжелых, мучительных. Мы снимали при плохой погоде, и только благодаря тому, что все заранее было разработано, у нас съемки прошли показательно в один или два дня. Как бы ни была картина снята, репетиционным методом или нерепетиционным, а массовки все равно выгодно таким образом рассчитать и с помощниками организованно поставить.

Графическую часть массовки бессмысленно заранее репетировать; такие массовки нужно перед съемкой несколько раз повторить, а потом уже снимать. Но отдельную индивидуальную игру в этих массовках можно и надо репетировать, хотя бы так, как мы репетировали в «Луче смерти». Почему же надо репетировать перед самой съемкой, за час или два? Почему нельзя репетировать в процессе подготовительного периода? Для этого потребуется чрезвычайно мало времени потому, что придется репетировать только моменты индивидуальной игры.

Каково положение с репетициями натуры?

Могут ли быть натурные сцены, которые нельзя репетировать? Если взять такой кадр: «Актер купается в море и боится захлестывающих его волн», то, даже выехав на настоящую съемку к морю, режиссер должен будет на пляже построить актеру какую-то примерную схему движений, и актер потом воспроизведет ее в воде. Правда, актер поставленные движения в настоящей волне несколько изменит, но если он на репетиции проработал весь образ, весь характер своей роли, эти изменения для него не составят никакого труда. Предположим кадр, в котором через пропасть переброшен мостик, и на нем происходит драка двух актеров. Поставим на репетиционной сцене два стола и инсценируем эту драку. В крайнем случае, может быть, размеры немного и не совпадут, тогда на съемке придется прибавить два лишних шага к мизансцене, добавить два лишних движения. Когда проработана основная линия актерских действий, тогда это сделать очень легко. Допустим, сцена происходит на ступеньках паровоза. Репетиционная сцена должна быть оборудована элементарным реквизитом, на ней должна быть переносная лесенка (она и будет ступеньками паровозной будки). Если нужно держаться за перила, можно на репетиции поставить шест. А отдельные движения могут быть потом дополнены на самой съемке легко и быстро. Предположим, идет сцена в лесу: сидят на пне люди и разговаривают. Почему ее нельзя сделать в условиях репетиции?

Всегда можно создать условно ту обстановку, которая будет на натуре, но натуру необходимо заранее выбрать, зарисовать, сфотографировать. Это и без репетиционного метода чрезвычайно полезно делать потому, что важно в подготовительном периоде все заранее проработать. Если кое-что, в смысле удлинения мизансцены, в смысле применения к дан-

ным реальным условиям, и придется переделать, то это не потребует много времени и большого труда. В «Великом утешителе» Главрепертком, после того как посмотрел спектакль, попросил добавить сцену — разговор начальника тюрьмы с О'Генри (в самом начале картины) у решетчатой двери. Эту сцену мы делали без предварительной репетиции, прямо на съемке. Сначала мы разработали сценарно самую сцену. Потом я пришел на съемку, и она была поставлена буквально в течение двух-трех минут. Мне нечего было репетировать, а сцена получилась очень приличной и по движениям и по голосу. Почему я так быстро ее поставил? Да потому, что образ О'Генри и образ начальника тюрьмы для каждого актера, и для меня, и для всего коллектива был уже после репетиции настолько ясен, что сделать новую сцену при абсолютно ясных ситуациях не стоило никакого труда. Актеры в порядке импровизации быстро сделали эту сцену. И это не было халтурой, потому что сцене предшествовала огромная проработка вещи целиком, проработка стиля, характера движений и прочего у обоих актеров (Хохлова и Ковригина). Пример я привел в защиту того утверждения, что некоторые мелкие изменения, которые будут на натуре, никакого труда не представят, если репетиционный метод в основном будет проведен хорошо.

Теперь перейдем к описанию работы, к тому, как строится репетиционный день. Накануне репетиции я — режиссер — сажусь, беру карандаш в руку и начинаю решать, как для наилучшего выражения смысла данной сцены, в данной декорации (которая мне известна) найти самые лучшие переходы актеров с места на место, как найти самые лучшие мизансцены. Я начинаю рисовать построение мизансцен. В результате этой работы у меня зарисованы переходы актеров с одного места на другое по определенным, ясно выраженным направлениям. Потом я учитываю, какой должен быть характер движений, на каких деталях, какими приемами надо поставить сцену, которую режиссер будет репетировать завтра. На следующий день режиссер приходит в репетиционную комнату, рассказывает свой план актерам и начинается его выполнение. При этом работа происходит большею частью коллективно.

В первый день репетиция сцены заключается в следующем: режиссер технически намечает все движения, весь характер и порядок их, нужный для разрешения данной сцены. Потом мы это обсуждаем, находим какие-то исправления и получаем уже окончательно проработанный рисунок. Дальше я эту сцену даю в индивидуальную обработку актерам или в обработку ассистентам. (У нас в группе работа распределялась так, что почти каждый ведущий актер являлся в то же время и соассистентом. Кроме того, каждый актер отвечал за какой-то участок во всей работе группы. Например, один актер заведовал костюмами, он проверял, все ли правильно, и отвечал за свой участок. Второй отвечал за декорации, третий — за реквизит и т. д. Кроме того, каждый актер, если у

него была соответственная квалификация, отвечал за работу других актеров.) В течение нескольких дней сцена разучивалась с ассистентами, а я намечал в это время другие сцены. Потом, когда какая-то группа сцен была окончательно готова, я их просматривал и в выученные сцены вводил окончательные изменения и поправки. После того как сцена была готова, мы составляли полный план засъемки и монтажной обработки этой сцены, с учетом крупных, средних и общих планов и, следовательно, оптики.

Возьмем сцену: начальник тюрьмы приходит к О'Генри и узнает у него, кто может открыть сейф. Эта сцена на репетиции была построена целиком, как бы с одной точки зрения. А снималась она так: общий план — через решетчатую дверь в аптеку входит начальник, за ним стоит О'Генри. Второй кусок — общий план с другой стороны: начальник садится на табуретку, говорит: «Кто может открыть сейф?» Кадр продолжается дальше до момента, пока начальник кладет газету. Следующий план уже крупный. Начальник сидит на столе. О'Генри, облокотившись на стол, читает газету и говорит: «Хорошенькая тема для рассказа!» Следующий план — начальник встает и «крупно» говорит: «Но кто может открыть сейф так, чтобы бумаги остались целы?» Следующий план — «крупно» О'Генри отвечает: «Джим Валентайн». Потом опять начальник: «Разве он профессионал?» Следующий план — О'Генри: «Он мне рассказывал...», уходит из кадра. (Крупный план начальника и крупный план О'Генри два раза повторяется. Совершенно естественно, что они на съемке снимались целиком, а монтажно идут в разных местах — они разрезаны.) Следующий кадр — О'Генри на кровати и говорит: «Страшный способ, неприятно думать и говорить о нем...» Следующий кадр — начальник сидит на столе, достает сигару, рассматривает ее, соображает. Перебивка: О'Генри на кровати, закрыл лицо руками. Дальше мы ведем съемку жироскопом. Начальник встает —жироскоп поехал вместе с начальником; начальник сказал какую-то фразу — вместе с начальником жироскоп подъезжает к О'Генри. Теперь мы берем О'Генри и начальника вместе, причем звукооператор выясняет, что у нас одновременно с жироскопом должен двигаться и микрофон. Начальник уходит, микрофон остается на месте, потому что уже в следующем положении жироскопа не будет звука, и жироскоп быстро перебрасывается с лица начальника на лицо О'Генри. Вот какая работа происходит после того, как сцена построена! Когда все записано, зарисовано и зафиксировано, получается идеальный рабочий план съемки [1].

[1] Ни в коем случае нельзя допустить, чтобы репетиционный спектакль превращался в самоцель; но если не будет спектакля, а будут только одни репетиции, то, во-первых, актеры могут забыть все, что срепетировано, во-вторых, настоящая эмоциональность в игре достигается главным образом на

Площадка репетиционной сцены была разделена двумя занавесами на две сцены. Первая сцена была на фоне второго занавеса. Шел, предположим, магазин Дульси на первой сцене. В углу ставился легкий четырехугольник — прилавок, за ним работала Дульси, а рядом с прилавком ставилась бархатная ширма, которая закрывала хихикающую соседку. Первый кусок кончался, занавес закрывался, и актеры сейчас же сами уносили в определенное место весь реквизит. Затем открывался второй занавес и шла сцена О'Генри в аптеке. Когда она кончалась, начиналась сцена «Кто подпилил решетку?».

Снова работает занавес, и мы опять видим аптеку. (В моменты открывания и закрывания занавеса или за вторым занавесом, когда на его фоне идет сцена, происходит перестановка вещей и реквизита.)

Аптека. О'Генри стоит у шкафа, слышит стоны, которые несутся из карцера. Закрывается второй занавес, на его фоне без всякого реквизита идет сцена в карцере. Закрывается первый занавес. Уже сзади приготовлена обстановка камеры. Начинается сцена в камере: приводят избитого Джимми и т. д.

Для ясности привожу список этих сцен, как они шли в спектакле (на репетиции):

1. Магазин Дульси.
2. О'Генри в аптеке. Пьет.
3. Камера. «Кто подпилил решетку?»
4. Продвижение аптеки. О'Генри. Стоны из карцера.
5. Карцер.
6. Привод Валентайна в камеру. «Много били, Джимми?»
7. «Я должен об этом написать». О'Генри в аптеке. Приход начальника.
8. Камера. «Зачем ты это сделал?»
9. Аптека. О'Генри вскрывает пакет.
10. Камера. «Жалоб нет?»
11. Карцер. Разговор арестантов с О'Генри у решетки.
12. Сыщик Прайс у начальника тюрьмы.
13. Аптека. Приход начальника. «Вы не знаете, кто может вскрыть сейф?»
14. Камера. Чтение. Приход О'Генри.
15. Мать и Крони.
16. Камера. Пение.
17. Джимми у начальника тюрьмы.
18. Аптека. Валентайн подпиливает ногти.

спектакле, при непосредственном контакте с публикой. Когда спектакль несколько раз показан, актер окончательно находит эмоциональную форму своей работы.

19. Дульси мечтает. Разговор с тенью.
20. Аптека. О'Генри: «Ну, разумеется, Дульси».
21. Дульси: «Его сабля со звоном...» Шаги...
22. Комната Дульси. Приход Прайса.
23. Карета. Валентайна везут в банк.
24. О'Генри пишет рассказ.
25. Начальник тюрьмы освобождает Валентайна.
26. Кафе. Приход Валентайна.
27. Комната Валентайна. Рассматривание запонки.
28. Драка.
29. Сцена рассматривания инструментов.
30. Кафе. Уход Валентайна.
31. Сыщик Прайс у взломанного сейфа.
32. Улица Эльмора. Встреча с Анабель.
33. Проход Валентайна за Анабель.
34. Второй проход.
35. Анабель роняет сумку. Входит в банк.
36. Вестибюль банка.
37. Кабинет Адамса.
38. Сцена «Да».
39. Магазин Спенсера.
40. Обед.
41. Приход в банк.
42. Отход от сейфа.
43. Трагедия у сейфа.
44. Комната Дульси. Дульси читает. Прогоняет Прайса.
45. Банк в настоящей жизни.
46. Магазин. Дульси увольняют.
47. Камера. Арестанты ждут Валентайна.
48. Возвращение Валентайна. «Обманули».
49. О'Генри у начальника. Протест.
50. О'Генри пишет конец рассказа.
51. Финал рассказа.
52. Дульси. Приход Прайса. «Передумала?»
53. Камера. Уносят труп Валентайна. Начало бунта.
54. Аптека. Перевозка раненого надзирателя.
55. Дульси. Убийство Прайса.
56. О'Генри за решеткой тюрьмы. «Твое сердце бьется чересчур громко, Дульси...».

Встреча Валентайна делалась следующим образом (в картине он выходил из дилижанса). Он шел, делая те же движения, что и в картине. С левого угла выходила Кравченко, и посередине сцены происходила их встреча. Кравченко уходила в левый передний угол сцены. Занавес

закрывался и сейчас же открывался. Слева выходила Кравченко и шла по диагонали в угол. Валентайн за ней шел в том же направлении. Затем был правый проход в обратную сторону. Занавес закрывался и снова открывался. С противоположной стороны выходила Кравченко, она роняла сумку. Происходила сцена у «банка».

Все, что из этого было заснято в картине с панорамами и на движении,— все это было монтажное (в условном театральном монтаже), построено на репетиционной сцене. Когда мы приехали на натуру и снимали эти сцены, мы один раз их повторили. Монтажный план был заранее составлен. Мы точно по нему снимали, потому что знали натурную обстановку, знали место действия, и актерам легко было работать, производя небольшие изменения в направлениях и мизансценах.

Теперь сравним монтаж репетиционного спектакля с монтажом картины.

Монтаж сцен в картине «Великий утешитель»:

1. Увертюра.
2. Магазин Дульси.
3. О'Генри в аптеке.
4. Разговор у решетки. (Новая добавочная сцена.)
5. «Кто подпилил?»
6. Стоны.
7. Карцер.
8. Коридор тюрьмы.
9. Валентайна бросают в камеру.
10. «Я должен закричать...». Приход начальника.
11. «Зачем ты это сделал?»
12. Коридор. «Жалоб нет?»
13. Камера. «Жалоб нет?»
14. Разговор с О'Генри у решетки.
15. Дульси мечтает. Разговор с тенью.
16. О'Генри в аптеке. «Я пришлю его к тебе...».
17. Дульси. Приход Прайса.
18. Прайс у начальника.
19. Начальник у О'Генри. «Кто откроет сейф?»
20. Камера. Чтение. Приход О'Генри.
21. Мать и Крони.
22. Камера. Пение.
23. Валентайн у начальника.
24. Аптека. О'Генри пишет рассказ.
25. Кабинет начальника. Освобождение Валентайна.
26. Кафе.
27. Комната Валентайна, драка, сцена с инструментами.
28. Прайс у вскрытого сейфа.

29. Дилижанс.
30. Приезд. Встреча с Анабель.
31. Вестибюль банка.
32. Кабинет банкира.
33. Макет. Апофеоз Валентайна.
34. Сцена «Да».
35. Магазин Ральфа Спенсера.
36. Сыщик следит.
37. Обед.
38. Сейф.
39. Кабриолет.
40. Банкир показывает сейф.
41. Сыщик входит в банк.
42. Банк. История с девочкой, запертой в сейфе.
43. Дульси прогоняет Прайса.
44. Банк в реальной жизни.
45. Дульси увольняют из магазина.
46. Камера. Ожидание.
47. Коридор тюрьмы (пустой).
48. Камера. Ожидание.
49. Проход Валентайна в коридоре.
50. Камера. Возвращение Валентайна.
51. Пробег О'Генри по коридору.
52. О'Генри у начальника.
53. О'Генри пишет рассказ.
54. Финал рассказа.
55. Дульси передумала.
56. Камера. Уносят труп Валентайна.
57. Бунт.
58. Дульси получает деньги. Убийство Прайса.
59. О'Генри за решеткой. «Твое сердце бьется чересчур громко, Дульси...».

Вопросы и ответы

Вопрос. Здесь было указано, что репетиция не является картиной; для кого же она не является картиной — для зрителя или для самого автора? Когда вы делаете репетиции, вы фиксируете движения, у вас есть уже точный учет, что должно быть в картине. Не есть ли репетиция та же картина, но только для режиссера, для автора?

Ответ. Для режиссера это тоже не картина, потому что в ней нет самого основного — нет монтажа в его полном понимании, нет крупных планов, нет смены точек зрения аппарата. Так что репетиция дает ре-

жиссеру только представление о будущей картине, но не является полной репетицией будущей картины. Для зрителей — это уже ни в коем случае не будущая картина, потому что он смотрит с одной точки зрения и режиссер должен ему подробно объяснить все предполагаемые монтажные комбинации.

Когда я репетирую сцену, когда я намечаю кадры, я сижу не на своем месте и репетирую не только для своей театральной точки зрения, а хожу по сцене и «высматриваю» те кадры, какие у меня будут засняты.

Вопрос. Когда начинается репетиция — после того, как уже утверждена смета и когда есть уже календарный план картины, или же можно репетицию начинать до оформления сметы?

Ответ. Репетиционный метод несколько изменяет работу со сметой и планом. Как смета, так и план должны делиться на предварительные и окончательные. Сначала должен быть составлен предварительный план на всю картину (детальное уточнение сметы происходит в процессе репетиции, в черновом виде все должно быть готово до репетиции). Во время репетиции смета уточняется, выясняется, появляются новые данные.

Вопрос. Верно ли, что репетиционный метод не дает возможности в достаточной степени интересно использовать натуру?

Ответ. Почему нельзя поехать осмотреть натуру, выбрать и сфотографировать все кадры, которые нужны, а после этого начать репетировать? Это будет дешевле, быстрее и лучше, чем просто поехать в экспедицию, даже если бы не было репетиционного метода. Почему допускаются выезды группы на натуру в неизвестный город, чтобы руководители группы там соображали, что и как снимать? Допустимо ли, чтобы в нормальных условиях нормальные и честные люди работали вслепую?

Вопрос. Если бы Довженко сделал заранее зарисовку процесса работы на Днепрострое, то могло бы случиться так, что изображение строительства Днепростроя в «Иване» было бы бледным?

Ответ. Строительство в «Иване» — хроникальная съемка, а не игровая, а я говорю о репетиции игры актера. Кадры строительства в «Иване» сняты как бы хроникально, а кадры, которые связаны с актером, Довженко, безусловно, заранее обдумал.

Вопрос. В условиях некоторых фабрик есть затруднения для проведения репетиционного метода. В частности, зависимость фабрики от актерского персонала. Снимаются актеры из других городов, которые приезжают на день-два. Как быть в этом случае?

Ответ. Если у вас снимается народный артист «Икс» и ему платят за съемочный день тысячу рублей, следовательно, если он занят в картине пять дней, ему платят 5 тысяч рублей, почему же не сделать так: выписать его на репетиции на два дня, заплатить две тысячи, отпустить, а через несколько месяцев он приедет еще на два дня (потому что

после репетиции работают быстрее), с тем чтобы заплатить ему еще две тысячи и таким образом сэкономить одну. Совершенно безразлично, ходит ли актер на репетицию или на съемку. Если общее количество съемочных дней при репетиционном методе будет совпадать с количеством съемочных дней без репетиционного метода, финансово от этого все равно ничего нельзя потерять. Но общее количество съемочных и репетиционных дней при репетиции будет даже меньшим, чем без репетиций. Производство от репетиций экономически выигрывает, а актер с удовольствием будет ходить на репетицию, потому что не может быть такого актера — не халтурщика, — который отказался бы проработать хорошо сцену. Я очень часто слышу, что репетировать можно только тогда, когда работают штатные актеры. Какая же разница, выписать постороннего актера на съемку или на репетицию? На съемке он на фабрике находится часами и ждет, пока его снимут, а так будет приходить и сразу делать определенную работу. Платить за репетицию надо. На репетиции актер беспрерывно делает[1] свое дело, а на съемке большей частью ожидает своего выхода.

Вопрос. Декораций в одной картине бывает очень много, примерно до сорока. Как сделать в связи с репетиционным методом, чтобы нормально шла работа фабрики, если работают и другие группы?

Ответ. Репетирующая группа никому не мешает. При съемке очень хорошо построить все декорации в одном большом павильоне. Это было бы идеальным. В условиях Киевской фабрики и московской Потылихи только так и надо работать.

Какая разница — снимать шесть картин в год параллельно или снимать беспрерывно два месяца одну картину, потом другую и т. д.? В Америке и Европе все декорации ставятся сразу, и это действительно рациональный метод работы. При параллельных съемках надо иметь несколько ателье, и большинство фабрик их имеет; в одном ателье готовят декорацию, в другом — снимают.

Вопрос. Как относиться к спорам о возможности съемки кинокартин по «железному» сценарию?

Ответ. Не может быть съемок по «железному» сценарию, если работа идет не репетиционным методом. Репетиционный метод помимо всех достоинств имеет еще одно достоинство: это то, что это единственный метод, при котором можно сценарий уточнить, что он в конце репетиции сделается действительно «железным» сценарием.

Вопрос. Как происходит репетиция — при обыкновенном театральном освещении или при освещении, приближающемся к кинематографическому?

[1] Были дни, когда в «Великом утешителе» за полторы смены мы снимали до 60 немых кадров, а звуковых до 25—30.

Ответ. Мы употребляли на репетициях «Великого утешителя» комбинированный свет. Сцены с «тенью» были сделаны так, как на экране, и эта тень была найдена именно на репетиции даже в смысле ее технического оформления. Там, где свет работает сюжетно, сценарно, мы его на репетиции учитывали. Вообще надо стремиться к тому, чтобы свет на репетиции по характеру возможно больше приближался к кинематографическому.

3 Практика съемки

Предположим, что у нас все срепетировано, спектакль уже показан, все исправления сделаны, актеры свои роли хорошо знают, вжились в них,— все полностью готово для того, чтобы снимать. К этому времени директор группы с техническими помощниками должен окончательно уточнить календарный план съемок и уточнить смету на основании тех изменений, которые выяснились на репетиции.

Следующим этапом будет уже съемочный период, который должен проходить очень организованно, в спокойной, рабочей атмосфере, только тогда он даст надлежащие результаты. Самым лучшим способом проведения съемок срепетированной картины является одновременная застройка всех декораций в одном павильоне, если он большой, и в двух, если на фабрике несколько средних павильонов. Тогда в одном павильоне строят декорации, а в другом снимают. Если фабрике надо параллельно снимать несколько картин, второй способ является более выгодным. Ни в коем случае нельзя работать вразбивку, так, как снимают без репетиционного метода, потому что тогда эффективность репетиционного метода совершенно пропадет и будет сведена почти к нулю в смысле экономии времени. Перед съемкой должны быть окончательно проверены грим и костюмы, причем эту проверку нужно делать еще в репетиционном периоде, и проверить нужно на пленке— заснять и посмотреть. Также в последний раз нужно проверить реквизит, эскизы декораций, макеты и прочее.

При постройке декораций, как правило, повторяется одна и та же история: какой бы точный эскиз ни был дан, все равно декорации будут выполнены очень вольно, часто совершенно не так как было заказано. Конечно, абсолютно всего в эскизе и макете учесть нельзя, но обычно художник-постановщик и при очень точных указаниях по-своему упрощает декорации или, наоборот, усложняет задачу. Мы постоянно встречаемся при постройке декораций с халтурой и «отсебятиной» художников-постановщиков. То же самое происходит часто и с реквизитом и с костюмами. Поэтому нужно особое внимание обращать на эту сторону дела. Необходимо все тщательно проверить до съемки. Очень часто режиссеры приходят в ателье тогда, когда все уже неправильно выстроено и испра-

вить невозможно, а «вольничанье» — халтуру и «отсебятину» некоторых художников, реквизиторов и костюмеров — необходимо с первых шагов работы пресечь и требовать точного выполнения эскизов.

Приемку декораций лучше всего делать накануне съемки. Очень часто бывает, что декорацию принимают в самый день съемки, поэтому обычно съемка в назначенное время не начинается, так как непременно оказывается, что нескольких вещей из реквизита нет, что-то в декорациях недоделано, краска не высохла и т. д. Если принимать декорации накануне, тогда никаких недоразумений не бывает, потому что есть время все окончательно проверить и, если надо, переделать. Декорации должны быть заранее обставлены осветительной аппаратурой.

На следующий день после приемки декорации вызывают на съемку актеров, причем ассистент должен учесть очередность прихода актера и гримирования. Это кажется абсолютно элементарным, но даже при постановке «Великого утешителя» напрасно уходили целые часы из-за того, что иногда неправильно учитывалось время гримирования того или иного актера. Нужно накануне съемки прикинуть порядок вызова актеров, установить точное расписание прихода и время, необходимое для гримирования.

Пока актеры гримируются, оператор окончательно устанавливает свет, проверяет его и подготовляет пленку.

Затем надо приступить к предсъемочной репетиции сцены. Репетиционный метод не избавляет от необходимости проходить сцену перед съемкой, но времени на это уходит очень немного. Если работа идет по системе смены декораций в разных павильонах, то лучше всего обставлять вторую декорацию еще в то время, когда снимается первая. Желательно ставить сразу и основной свет, но часто это труднее сделать, потому что на фабриках не хватает аппаратуры.

После того как режиссер два-три раза повторил сцену, назначенную для съемки, он проверяет монтажный план, который составлен на предварительных репетициях, причем в зависимости от декораций иногда оказывается, что некоторые детали сцены приходится немного изменить: прибавить к мизансцене несколько шагов или примениться к настоящей мебели и т. д. Обыкновенно такая подгоночная работа занимает всегда несколько минут.

На съемке вы уже начинаете думать, как бы застраховать себя от всяких неожиданностей в монтаже. Тут встает вопрос об отношении к дублям. До сих пор большинство режиссеров снимали таким образом: имеется какой-то кусок, снимаемый с данной точки зрения, его снимают раз, потом второй, потом третий и так далее до тех пор, пока не выйдет так, как нужно. Необходимость дублирования сцен возникает потому, что почти все режиссеры репетируют только на самой съемке, и поэтому актер не успевает так проработать образ и выучить роль, чтобы на съем-

ке работать без ошибок. При репетиционном методе достаточно снять один раз (за исключением редких непредвиденных случаев, когда актер сделал какую-нибудь грубую ошибку или когда не хватило пленки, заморгала лампа и т. д.). Я, между прочим, в практике своей работы, даже когда снимал без репетиции, почти никогда не применял дублирования отдельных планов. Я настолько тщательно репетировал до съемки, даже в самый съемочный день, что необходимость повторять сцены из-за ошибок актеров почти отпадала.

В то же время я тратил все то количество пленки, которое мне отпускалось на картину (совпадающее с количеством, отпускаемым другим режиссерам). На что же я тратил эту лишнюю пленку? Всегда, даже работая нерепетиционным методом, я тратил пленку не на дублирование сцен, не на повторения, а на различные варианты точек зрения аппарата, то есть вместо того чтобы десять раз заснять общий план, я находил пять-восемь различных точек зрения, аналогичных с общим планом, и снимал их. Помимо основной точки зрения, проработанной заранее, я еще имею возможность выбрать целый ряд других точек зрения, которые могут оказаться лучше, выразительнее основной, так как абсолютно всего учесть нельзя. Я убежден в правильности этого метода и рекомендую всем работать не системой дублей, а системой различных вариантов.

Отделывая сцены до такой степени, чтобы не нужно было снимать второй раз, можно использовать отпущенную пленку на различные монтажные варианты. Очень часто бывают какие-нибудь несчастья с заснятым куском, хотя бы в проявлении (в лаборатории), или вам на репетиции кажется, что данный кусок актер делает хорошо, на съемке кажется то же самое, а в монтаже оказывается, что этот кусок с другим не сходится по своему характеру, по работе актера не «входит» в данную сцену, портит ее. Если этот кусок не употребить, то в сцене получится провал, скачок, и если не застраховаться дублем, то придется волей-неволей вставлять дефектный кусок и этим нарушить общий стиль и качество картины. Поэтому каждую сцену помимо основного монтажного плана, который разработан с оператором на репетиции, надо снимать с дополнительным планом для страховки. Это обыкновенно бывает общий и средний план всей сцены. Помимо того, что я рассчитал монтажно всю сцену и знаю, что по моему монтажному плану 90 процентов за то, что в данной сцене используется общий план в каком-то очень небольшом количестве, я все равно снимаю общий план до конца, на случай, если произойдет непредвиденное недоразумение с каким-нибудь из монтажных кусков. Я буду застрахован общим планом, вставляемым в то место, где монтажный кусок потерян или забракован. Если позволяет пленка, то лучше снять два общих плана: один «общий», а другой «общеватый», и тогда будет полная страховка от всяких неожиданностей.

Имея сценарный монтажный план, сделанный заранее, я заранее

составляю и второй план, рабочий, в который входят, как необходимые элементы, все основные монтажные планы плюс планы страховочные и варианты. Опыт показал, что траты пленки на такой метод работы гораздо меньше, чем на обыкновенную съемку с дублированием.

Перед съемкой оператор, как правило, делает несколько «пробочек» с общего плана декорации, проявляет их и определяет правильность расставленного света, его интенсивность и т. д. Большею частью после проявления «пробочки» оператор немного исправляет, улучшает свет. Нужно убедить операторов обязательно делать «пробочки» перед каждым общим и перед каждым средним (ответственным) планом, потому что опыт работы подчеркивает категорическую необходимость этого не только в павильоне, но и на натуре.

В «Великом утешителе» мы во всех декорациях, во всех сценах делали по нескольку «пробочек». Однажды у нас случилась авария с тремя декорациями: с аптекой, карцером и коридором. Все «пробочки» были безукоризненны, а когда через двадцать дней лаборатория проявила материал, то на пленке ничего не вышло. После проявки негатив превратился в полупозитив-полунегатив, и вся проделанная огромная работа оказалась испорченной. Если бы не были сделаны «пробочки», то оператор Кузнецов был бы виноват в аварии, или же была бы виновата вся группа. Причина этой порчи точно до сих пор не выяснена: по всей вероятности, эмульсия пленки разложилась, так как пленка двадцать дней лежала непроявленной.

Есть сорта заграничной пленки, требующие немедленного проявления. Тогда в коробке лежит предупреждение о том, что нужно пленку проявлять немедленно. У данной пленки («союз») такого предупреждения не было. Могли возникнуть большие неприятности, если бы оператор Кузнецов не обеспечил себя соответствующими «пробочками».

Кроме того, «пробочки» служат гарантией от пересъемок (при хорошей работе лаборатории). После того как сделана проба, нужно выяснить, в каком порядке будет сниматься сцена.

Естественно, казалось бы, снимать в порядке последовательности: и для актеров легче играть, и для режиссера удобно. Но такой порядок очень неудобен для «немого» оператора. Ему гораздо удобнее работать в порядке технической смены света, то есть переходить от более громоздкого света к менее сложному. В немых сценах так чаще всего и приходится работать (в особенности, если все заранее отрепетировано). При хорошей репетиции актеру не очень трудно работать различные куски из «логически» построенной сцены. Если же актеру трудно, тогда приходится с оператором не считаться и снимать в порядке последовательности.

Съемка, согласованная с условиями света, является самой экономной в смысле времени. Но зато она очень неудобна для работы звукового оператора. Звуковой оператор может на этом деле сорваться, потому что,

перескакивая от плана к плану, снимая не в порядке последовательности, он не сможет сохранить тот общий тон звука, который нужен для сцены (в одном месте актер будет говорить тенором, а в другом месте тот же актер — басом).

Следовательно, есть две возможности планирования съемки по свету. В планировании съемки нужно найти примиряющий выход, так чтобы работать с наибольшим использованием света и с наибольшим использованием особенностей микрофона. Но так как мы пока недостаточно овладели звуковой техникой, то основной в этом распределении все-таки должна являться линия звуковая. Когда репетируются сцены перед съемкой, звукооформитель и оператор слушают их на микрофон. После этого нужно работать с микрофоном самому режиссеру.

Какой принцип должен быть в постановке микрофона в сцене? Идеальное расположение микрофона, к которому мы должны стремиться,— это такое расположение, при котором можно снять общий план и детали к нему таким образом, чтобы микрофон оставался на одном и том же месте. Когда мы работали на микрофоне «рейс», этого очень трудно было достигнуть. Сейчас мы работаем на ленинградских конденсаторных микрофонах, которые хороши и удобны для работы.

В «Великом утешителе» сцена, когда О'Генри после смерти Валентайна прибегает к начальнику и происходит бурное объяснение, снята с одной точки зрения, при одном положении микрофона, и вся речь при этом идеально записана. Этот общий план вышел настолько хорошим, что у меня было искушение его оставить в картине, но я это желание преодолел, и сцена в картине идет монтажно. В звуковом отношении она хуже, чем тот общий план, который был снят с одной точки, потому что для монтажной съемки мы микрофон то приближали, то удаляли. В общем плане была удивительная ровность звука. То, что Оболенскому удалось снять этот план с одной точки зрения, не передвигая микрофона, является его огромным техническим достижением. К сожалению, практически так не всегда можно снимать. Но надо так с звукооформителем учитывать место расположения микрофона, чтобы было меньшее количество микрофонных перестановок. Это обеспечит ровный и хороший звук.

В «Великом утешителе» и в «Горизонте» применялась работа на двух микрофонах. Сцена с «тенью соседки» в комнате Дульси снята этим способом, потому что актеры были на очень большом расстоянии друг от друга и на один микрофон записаны быть не могли. При работе на двух микрофонах часто бывают всякие технические недоразумения. Но это вопрос только технический, и в ближайшее время все сложности, связанные с двухмикрофонной съемкой, будут устранены.

Очень интересен метод съемки, который применен, по предложению Оболенского, в картине режиссера Протазанова «Марионетки»: это так называемая «черная съемка». Она заключается в том, что звук в картине

снимается вначале. В картине «Марионетки» есть сцена в кабаре, где поют, танцуют и одновременно играет оркестр. Сцена очень сложная по монтажу. Заснять такую сцену синхронно почти невозможно. Сцена в 250 метров. Предположим, что в ней 50 монтажных кусков, а линия музыки и линия песни должны беспрерывно идти через все 250 метров. Как бы ни разбивать сцену по музыкальным фразам, как бы ни рассчитывать деление звуков оркестра, все равно снять отдельно монтажные куски этой сцены почти невозможно. И если даже музыку и пение технически заснимать монтажными кусками, то они потом все равно не совпадут по тональности. Поэтому в таких случаях применяется следующий прием: пение и музыку на все 250 метров снимают заранее, потом делят эту, уже заснятую музыку, устраивают в павильоне звуковую проекцию заснятой музыки и пения на репродукторе. Звуковая проекция действует одновременно со съемочным немым аппаратом. Оба аппарата вертятся одинаково — синхронно. Тогда снимают любой кусок в любом порядке с уже заснятой музыкой, разговором и пением. Актеры двигаются под эту музыку, говорят вместе с ней, поют, танцуют, а в это время происходит немая съемка, которая потом подгоняется почти автоматически к уже заснятому звуку. Кроме того, это открывает возможность пользоваться не приспособленным для звукосъемки павильоном и дуговым светом в любом количестве. Получается негатив изображения, который оказывается совершенно синхронным к заснятому ранее звуку. В случае необходимости работы с несколькими микрофонами и в случае всяких других технических звуковых осложнений, а в особенности тогда, когда сцена должна идти в сложную тонировку, нужно применять «черную съемку».

Резюмирую технику «черной съемки». Вначале снимается весь звук для данной сцены. Сцена идет, предположим, десять минут. На эти десять минут снимается в порядке последовательности речь, которая идет под беспрерывный музыкальный аккомпанемент. Затем надо снимать действие к этому звуку. Для этого пускается звук на проекционном аппарате в павильоне. Этот звук слышится через репродукторы, а действие и слова актеров подгоняются под этот слышимый звук, под слышимые слова. При этом можно демонстрировать любой кусок из уже заснятой ленты — и начало, и конец, и середину. (Нужно выбирать тот кусок, который необходим для съемки.) Актеры играют, говорят одновременно с проектированным звуком, а немой аппарат снимает изображение синхронно с проекционным аппаратом, который звук проецирует.

В результате получается полное совпадение двух негативов: негатива звукового, заснятого раньше, и негатива немого— негатива изображения, заснятого на «черной съемке».

Есть еще один чрезвычайно важный метод съемки, который применяется за границей, особенно в американской кинематографии. Это

очень удобный съемочный метод, мало у нас распространенный. Этот способ съемки заключается в том, что снимается сцена с одним положением микрофона, но одновременно двумя или тремя немыми аппаратами.

В результате такой съемки получается три различных плана изображения с одной фонограммой. При такой съемке в любом месте можно разрезать движение рта актера и перейти на более крупный план, причем движения рта абсолютно совпадут и звук, конечно, тоже. Обыкновенно когда нужно в звуковом кино после общего плана перейти на крупный, то это бывает очень затруднительно, потому что надо перенести микрофон и аппарат, переставить свет — изменить технические условия съемки. Фразу, которую говорит актер, при этом надо разделить на каком-то определенном слове, чаще—на паузе между словами. Если съемка производится несколькими аппаратами, то можно резать кусок даже в середине слова, потому что линия звука остается та же.

Мы применяем в работе всегда одну тональность на крупном, среднем и общем плане. Если усиливать на крупном плане, получается плохо и неверно. В немом кино лицо актера снимается крупно тогда, когда нужно показать какое-то мелкое движение, скажем, дрожание век. Следовательно, аппарат приближается тогда, когда нужно показать мелкие, незаметные движения, и совершенно естественно, что приближение микрофона, аналогично с приближением аппарата, должно производиться в тех случаях, когда надо снять то, что на общем плане «плохо слышно», скажем — шепот, легкий вздох, дыхание. В обыкновенных сценах опыт показал, что при переходе с плана на план лучше оставлять силу голоса постоянной, почему съемка на трех, четырех и больше аппаратах за границей и производится. Цель такой съемки — при переходе с плана на план сохранить одну тональность голоса и облегчить монтаж изображения.

Для синхронных отметок употребляются световые засветки, но бывает, что они на несколько кадров не совпадают или просто не выходят (например, перегорит лампочка), и тогда возникают затруднения при монтаже. Сейчас у нас синхронно аппараты идут на первых секундах. Когда мы работали на старой системе «тагефона», то синхронность приходилось «раскачивать» десятками секунд. Это обстоятельство доводило нас в «Горизонте» до исступления. Тогда же мы применили чрезвычайно простой способ синхронных отметок. Мы начали хлопать ладонями рук перед съемкой, в начале куска. Никакой специальной хлопушки не надо; достаточно рук. Хлопки на изображении надо подогнать к резким черточкам хлопков на фонограмме. Когда это сделано, то звук и изображение на обеих пленках точно совпадут. Надо, чтобы все куски на съемке записывал внимательный и квалифицированный помощник, хотя бы потому, что количество хлопков определяет условное обозначение данного кадра. Скажем, снимают кадр — хлопают раз; кадр почему-либо не вышел,

надо его переснять — хлопают два раза. Еще раз переснимают — хлопают три раза. Ассистент должен точно записывать все хлопки и все дефекты и особенности данной съемки, как кто ошибся в разговоре, где моргнул свет и т. д.

Когда проверяется фонограмма без изображения, то нужно точно ориентироваться, что это за кусок и какие в нем дефекты.

Что нового выяснилось для нас в съемке после того, как мы начали снимать «Великого утешителя», применив репетиционный метод? Для нас было разительно то, что репетиционный метод резко разделил два элемента в работе актеров и в работе режиссера: линию технологическую и линию творческую. Оказалось, что основная творческая работа проделана на репетициях, а на съемках остается только технологическая работа. У актера несколько наоборот: у него на репетициях проделана и технологическая и творческая работа, а на съемку остается, казалось бы, только часть технологической работы, но так как он о технологии совершенно не думает — все продумал на репетиции,—то перед аппаратом он полностью отдается своим эмоциям, своему творчеству. Так же как и на спектакле непосредственная связь с публикой давала актеру толчок для нужного переживания, нужного актерского волнения, то же самое и на съемке: тишина, зажженный свет и присутствие объектива дают ему возможность максимально отдаваться чисто творческой и эмоциональной работе.

В тех случаях, когда необходимо иметь дело с ритмическими записями движений, возможны только два способа работы. Если кадры связаны с музыкой, то лучший способ — это, конечно, применить «черную съемку». Если все-таки решили почему-либо тонировать сцены после (например, если речь не надо подгонять к движению рта), то при немой съемке ритмических движений ни в коем случае не надо «считать» и ни в коем случае нельзя играть на рояле, а следует работать с метрономом. Потому что, когда начинается монтаж, может оказаться, что в различных кусках зафиксирован разный ритм, так как нельзя себя физически заставить считать или играть на рояле во всех сценах в одинаковом темпе. При работе с метрономом записывают цифры делений того счета, который в метрономе употребляли для данной сцены. Потом эти цифры передают композитору, и он совершенно точно подгоняет музыку к тонировке. Чтобы упростить монтаж и не считать клетки, где одна четверть, где две четверти, и сколько кадров или клеток занимает тот или иной такт, мы сделали простую вещь: засняли специальные «мерки». Метроном поставили перед микрофоном и засняли все темпы, которые нужны были для монтажа. На звуковом негативе были совершенно ясные—темные и светлые — полосы в местах ударов метронома. Этот кусок пленки с размерами тактов при монтаже накладывали на позитив и получали точные размеры тактов, четвертей и т. д.

Не нужно бояться на съемках диктовать и поправлять актера. Некоторые считают, что когда пустили звуковой аппарат, режиссер должен молчать. Это неверно. В крайнем случае можно поправлять актеров на паузе. Потом нужно вырезать замечания и вставить вместо них пленочную паузу. Возможность диктовать очень облегчит работу, но ею нельзя часто пользоваться. Когда снимали «Горизонт» без репетиционного метода и актеру трудно было выучить длинную фразу, мы применяли неодушевленных суфлеров — просто писали на плакатах нужные фразы, и актеры их во время съемки прочитывали, если забывали роль.

Говорят, что в Америке и у нас начали применять ленточные направленные микрофоны. Я практически с ними не работал. При направленном микрофоне теоретически иногда облегчена возможность производить съемки под диктовку режиссера, потому что этот микрофон записывает звук в одном направлении.

Следующий этап — просмотр напечатанного материала. Прежде всего нужно добиваться того, чтобы материал был напечатан возможно скорее, с тем чтобы его чаще можно было получать. Это даст возможность делать исправления и ориентироваться в работе. Сначала надо прослушивать звуковые куски только фонограмм и выбрасывать то, что является в звуковом отношении явным браком. При этом следует помнить: то, что является дефектом в звуковом негативе, в позитиве может оказаться совершенно удовлетворительным. Все это надо учитывать при отборе звуковых кусков.

Если просмотр кусков производится в то время, когда декорация еще не сломана, не нужно бояться пересъемок. Все, что не удовлетворяет, нужно переснимать, потому что это обыкновенно отнимает мало времени, не много денег и мало пленки. Если же декорации уже сломаны, то не следует восстанавливать их до самого последнего момента, до того, как начнется черновой монтаж картины. В календарном плане необходимо иметь специально отведенное время для пересъемок. Конечно, если испорчен общий план и всю декорацию восстановить нельзя, придется монтажно перестраивать сцену, чтобы заменить испорченные места крупными планами. Ни в коем случае не следует поддаваться уговорам оператора или актеров и после съемки основной сцены переносить в «досъемки» детали — «крупную руку», «крупную ногу», «крупную чернильницу» и т. д. Все мелочи необходимо снимать в той декорации, в какой их намечено снять по сценарию и в дни основных съемок.

В заключение несколько слов о звукосъемках на натуре. Обыкновенно считают, что звукосъемка на натуре чрезвычайно неудобна. Я довольно много работал на натуре (ил. 32—33) и должен сказать, что ничего более приятного, более идеального в смысле акустических условий, чем звуковая съемка на натуре, не бывает. Самый приятный звук получается при натурной записи. Но сложность этих съемок — в подводке

тока и в посторонних шумах. Для избежания посторонних шумов приходится прибегать к методу возможно более крупной съемки синхронных планов, чтобы микрофон стоял максимально близко от актера. Тогда посторонние звуки почти не запишутся, потому что чем ближе микрофон к источнику основного звука, тем незаметнее будет для него окружающий посторонний шум.

Несколько слов о тонировке. Параллельно с основными съемками нужно снимать (на это уйдет очень мало времени) все, что необходимо для тонировки. В нашем деле очень неприятны «шумовики»: они издают очень скверные неестественные звуки. Условность в кинематографии выходит плохо. Пудовкин в «Дезертире» на 100 процентов, мы в «Великом утешителе» на 80 процентов отказались от услуг «шумовиков». Пудовкин в «Дезертире» снимал только настоящие звуки. У него ни одного тонировочного нереального звука в картине нет. Параллельно основной съемке он находил время снимать все, что нужно для будущей тонировки картины. Можно снимать различные элементы звуков потому, что звук на пленке монтируется совершенно так же, как и изображение, даже гораздо мельче. Самое мелкое изображение — в $\frac{1}{4}$ метра или в $\frac{1}{8}$ метра, редко — в несколько кадриков. В монтаже звука можно оперировать буквально сантиметрами и составлять любую комбинацию звуков, в любой последовательности из реально заснятых кусков.

Для звуковой съемки не нужны особые декорации. Вопрос только в заглушении. Практически для этого мы накрываем декорации сукнами. Декорации находятся как бы в суконной коробке, и потом, в зависимости от художественного задания, мы часть этих сукон открываем. Если декорация акустически скверна, то есть смысл обтянуть стены сукном. Если не нужны громкие шаги, пол покрывается ковром. Если по сценарию не годится ковер, пол затягивается серым сукном. Когда не нужен слишком резкий стук по столу, стол можно покрыть скатертью или затянуть сукном. Во всяком случае нужно устранить лишний грохот и лишние отражающие звук поверхности.

Когда я начал снимать звуковые картины, то понятия не имел, как и где ставить микрофон. Теперь знаю. Когда я ставлю кадр и записываю план, я уже говорю: микрофон здесь, аппарат здесь, совершенно так же учитывая микрофон, как и съемочный аппарат. Кроме того, нужно учитывать, как ставить по отношению к микрофону актеров. В «Горизонте» Баталов стоит в одной сцене лицом к стене и разговаривает. Это было чрезвычайно сложно заснять — негде поставить микрофон, и звук баталовской речи, направленный в стенку, был очень глух. Но ведь снять человека у стены трудно не только в звуковом кино, но и при немом изображении. Если снимать актера, стоящего лицом к стене, то всегда будет только лобовой или боковой свет. Поэтому оператор законно просит,

чтобы действие происходило ближе к центру декорации, на некотором расстоянии от стен. Так же как мы вынуждены считаться с требованиями с техникой «немого» оператора, так же необходимо считаться и с требованиями звукового оператора. Об этом нужно думать на репетициях и на съемке.

Вопросы и ответы

Вопрос. При звуковой проекции звук отстает от изображения на 19 кадров. Наблюдается ли в связи с этим путаница при коротком монтаже?

Ответ. Вообще об этих 19 кадрах не надо думать. Сначала имеются две пленки, лишь потом (при печати) они превращаются в одну пленку. Одна пленка — монтаж изображений, другая — монтаж звука. То и другое может быть как угодно мелко смонтировано. При этом разница в 19 кадров никакого значения не имеет. Только впоследствии каждая пленка по отношению к другой должна быть сдвинута на 19 кадров.

Вопрос. В «Великом утешителе», когда Валентайн разговаривает с надзирателем, аппарат передвигался от одного действующего лица к другому. Передвигался ли в это время и микрофон?

Ответ. Тоже передвигался, но не параллельно, а так, как было нужно для звука. Иногда аппарат шел вправо за изображением, а звук (и следовательно, микрофон) был влево.

Вопрос. Теряется ли при тонировании художественное качество?

Ответ. Теряется. Надо стремиться снимать синхронно, а когда это невозможно, придется делать тонировку. Человеческая речь никогда точно не сможет совпасть с игрой актера, если она после отонирована. Речь и движение помимо техники и художественного расчета зависят от эмоционального состояния, и эмоциональное состояние при съемке совпасть с таким же эмоциональным состоянием через некоторое время при тонировке, безусловно, не может.

Вопрос. В сценарии «Великого утешителя» Джимми только получил яблоко от негра, а в картине он, кроме того, возвратил его негру. Когда возникли эти изменения с яблоком?

Ответ. Это изменение возникло на репетициях. При коллективной работе именно на репетициях очень хорошо уточняется сценарное положение.

Вопрос. Звук должен быть всегда слышен одинаково на крупных и средних планах. Если нам нужно слышать звук где-то вдали или звук все нарастающий,— как быть в этом случае?

Ответ. Совершенно естественно, что перспектива звука должна в картине быть. Когда в «Великом утешителе» начальник тюрьмы говорит в коридоре: «Жалоб нет?», то мы как раз имеем удаление звука. Перс-

пектива звука — средство художественного выражения. В основном большой резонанс — вредная вещь для звука, но когда человек говорит в пустой церкви, надо его снять с максимумом резонанса, потому что это является художественно-выразительным для данного момента.

4 Практика тонировки и монтажа

Основа тонировки заключается в том, чтобы стремиться к минимальному использованию искусственных звуков, потому что они большею частью в звуковом кино плохо выходят. То, что начал делать Пудовкин (то есть съемка настоящих звуков), мне кажется самым лучшим для тонировочной работы. Но, конечно, все настоящие звуки заснять не удастся, и какой-то процент искусственной тонировки в картине все-таки неизбежен. В моей практике я сталкивался с большой ритмической слабостью «шумовиков». Они большею частью очень неквалифицированны, а самое главное — они привыкли халтурить. С другой стороны, и режиссеры работают с «шумовиками» неправильно. У меня не было с ними никаких недоразумений только потому, что я заранее точно знал, что и как мне тонировать: в каком месте нужен звук, и какой длины, и после чего он идет.

Обыкновенно шумовики жалуются, что режиссеры слишком общó определяют задания, что сами режиссеры толком не знают, чего хотят. Когда режиссер начинает тонировать, он должен точно знать, чего он хочет, и давать совершенно конкретный план работы шумовикам. Если у шумовиков не будут выходить попадания, необходимо репетировать возможно больше и добиваться, чтобы сцены тонировались только тогда, когда они уже абсолютно точно рассчитаны и подогнаны. Обыкновенно шумовики любят снимать сцену, полностью не срепетированную: авось попадут. На «авось» ни в коем случае рассчитывать эту работу нельзя, потому что вся последующая трудность монтажа заключается в подгонке звукового негатива к изображению. При тонировке можно применять также синхронные отметки, используя для съемки хлопки. Делается это таким образом: до начала тонируемого куска приклеивается раккорд, то есть пленка без изображения. Перед самым началом куска (перед началом изображения) делается четыре темных проклейки, по три или по две клетки, расположенные друг от друга на расстоянии в полметра. Эти раккорды с проклейками должны оставаться с куском, который стонирован. Потом, когда приходит фонограмма, по этим проклейкам производится подгонка изображения и звука.

Можно один и тот же раккорд с проклейками употреблять для нескольких тонируемых сцен. Для этого надо сосчитать количество кадров на раккорде от начала сцены до ближайшей проклейки и поставить карандашом цифру отсчитанных клеток. Эту цифру необходимо учитывать при подгонке звука уже на пленке. Проклейка на экране при тони-

ровке ритмически повторяется с одними и теми же промежутками. Ассистенту или режиссеру чрезвычайно легко поймать ритм их чередования, потому что он знает, с какими временны́ми промежутками появляются эти темные места. Берется автомобильный гудок, и если в первую или во вторую темную клетку трудно попасть звуком гудка, то в остальные две-три попадание удается легко. По последним двум или трем темным клеткам подгоняется запись автомобильного гудка на фонограмме. Таким образом, уже не надо подгонять звук к движению, а только надо подгонять отметки гудка к черным проклейкам. Такая сцена быстро подберется (если, конечно, ее правильно сняли).

Самое сложное — это тонировка речи.

Прежде всего нужно немую съемку куска, который будет тонироваться, хорошенько прорепетировать с нужной интонацией и в нужном ритме. Надо хорошо запомнить состояние актера, его переживания в момент съемки и ритм заснятой фразы. Если этот ритм актер хорошо запомнит, то тонировка не представляет собой труда. Если актер наизусть знает фразу, то ему не нужно специально попадать в каждое движение своего рта. Знание фразы, знание ощущения, в котором актер находится, когда говорит реплику, и чувство ее ритма сильно облегчают попадание. Для тонировки речи лучше за полметра до начала актерской фразы поставить крест. Очень хорошо, в особенности для средних планов, где слабо видна артикуляция (потому что слишком мелка фотография), на начале слова или фразы, или на начале главных фраз, определяющих ритмическую структуру речи, тоже ставить кресты. Тогда попадание опять-таки облегчается. Надо следить за тем, чтобы звукооператор при тонировке (а тонировку часто приходится производить к уже синхронно заснятым кускам) учел акустические условия и громкость записи монтирующихся с тонированным куском сцен, чтобы тонированный звук совпадал с рядом стоящим синхронным.

В смысле акустических условий лучше всего снимать в той студии, где происходила синхронная съемка, а в смысле громкости опытный оператор будет попадать довольно хорошо. Но если в силе записи произойдет все-таки срыв, есть два способа исправления. Можно печатать фонограмму не целиком во всю ширину, а печатать только ее часть, например половину, треть и т. д. Таким урезыванием ширины фонограммы можно добиться нужного уменьшения силы звука.

Другой способ — картину переписывать на «верекординге», на аппарате, который переписывает заснятую фонограмму и при переписке дает возможность сравнивать разной громкости звукосъемку. Переписанную правильно картину не надо микшировать. Работа на «верекординге» нужна еще и в других случаях. Предположим, что снят синхронно разговор двух людей, который необходимо положить на какой-то музыкальный фон. Для этого существуют два способа. Один способ — это двойная

печать: фонограмма делится пополам, и печатается в одной половине разговор, а в другой сопровождающий его музыкальный фон. Но этот способ неудобен, потому что сила звука понижается наполовину. Вот тут-то «верекординг» и позволяет с любой громкостью переписать звук с двух негативов и сделать новый, третий.

Что касается тонировки музыки, то она происходит совершенно так же, как тонировка шумов. Для тонировки музыки основное — это выбор студии, определение акустических условий. На музыкальной тонировке также нужно ставить кресты и хлопки. Самое главное — надо обратить внимание на подгонку ритма, репетировать с оркестром до тех пор, пока кусок ритмически не совпадет с музыкой. Здесь дело, конечно, в дирижере.

Я практически убедился, что синхронную тонировку надо сводить к минимуму. Иногда гораздо удобнее отдельно снимать нужный звук или в натуре (как делает Пудовкин), или тонировочным способом, но без подгонки к изображению. Например, в картине нужен звук хлопающей двери. Для этого снимается один звук хлопанья двери, и потом этот звук подгоняется путем монтажа к изображению. Обыкновенно же делается так: пускают на экран изображение, и там, где хлопает дверь, шумовик должен точно попасть искусственным звуком в это место. Я убедился, что такая подгонка не обязательна. Зафиксированный на фонограмме звук легко виден глазом, и поэтому проще всего и экономичнее снимать без экрана, а потом подгонять «на глаз».

Перейдем к самому главному — к монтажу. Прежде всего надо совершенно точно разобрать материал по коробкам. После этого на ряде просмотров необходимо заняться выбрасыванием явного брака и дублей, причем следует просмотреть по нескольку раз весь материал и, выяснив, что самое лучшее в заснятом материале, оставлять только самое лучшее и необходимое. То, что выкинуто, надо тоже разобрать по коробкам и спрятать, потому что эти куски могут еще понадобиться.

После того как выброшен брак и дубли, надо переходить на монтаж отдельных сцен. Самое выгодное — вначале монтировать отдельные сцены, а потом уже целые части картины. Прежде всего надо выучить наизусть все имеющиеся куски данной сцены. Очень многие режиссеры этого не делают. Нужны тщательные просмотры перед монтажом, пока куски абсолютно точно не выучены. После этого куски развешиваются на столе, и начинается следующая часть работы. Надо обдумать, как смонтировать сцену, чтобы был соблюден монтажный план и чтобы она была максимально выразительной. Обыкновенно материал заставляет от плана немного отходить. В немом монтаже вначале начинают раскладывать куски на столе в монтажном порядке, чтобы потом эту монтажную цепь просмотреть, продумать и, может быть, ряд кусков переставить с одного места на другое.

Приступая к склейке, опытный режиссер может поступить таким образом: сразу же рвать куски, подгоняя их по движению, по свету и прочее так, чтобы не было скачков или чтобы эти скачки были, если это требуется по заданию. Монтажница при этом подаваемые режиссером куски сейчас же склеивает.

Но этот способ несколько опасен, потому что можно «зарезать» куски. Есть другой способ монтажа, менее опасный. Состоит он в том, чтобы точно по движениям куски вначале не подгонять, а обрезать их с некоторым запасом, сделав как бы черновой монтаж. Потом этот материал смотрится несколько раз на экране, режиссер запоминает, где можно подрезать и исправить, потом опять подрезает, но снова с некоторым запасом. Затем материал еще раз просматривается, и только после этого производится окончательная подрезка. Обыкновенно практически смонтировав основные сцены, до окончания монтажа картины оставляют их в расширенном монтаже, а потом, когда будет смонтирована цепь сцен, когда начнется монтаж части картины, окажется, что в каждой сцене можно вынуть целый ряд кусков, даже эпизодов, для улучшения общего ритма и для упрощения построения.

Монтируя, нужно, конечно, считаться с теми основными линиями, с теми основными «сопротивлениями» в монтаже, о которых говорилось, когда мы разбирали теорию монтажа.

Перейдем к звуковому монтажу.

Существуют две системы звукового монтажа: одна система более сложная, другая более простая. Опишу сначала более сложную — монтаж на одной пленке.

Прежде всего надо знать куски наизусть, но наизусть фонограмму, запись речи выучить невозможно. Штрихи или полосы фонограммы ничего не говорят. Поэтому идут на звуковой монтажный стол. Режиссер или ассистент на звукомонтажном столе записывает весь текст на самой пленке карандашом, против тех черточек, которые являются данным текстом. Запись словами облегчает работу, потому что, перебирая пальцами ленту, режиссер не только видит изображение, но и читает тот текст, который в данном месте в экране будет звучать. Вот здесь при монтаже приходится учитывать знаменитые 19 кадров. Звук на куске идет на 19 кадров раньше изображения. Когда на куске записаны фразы против черточек звука, то начало и конец слова, начало и конец фразы, начало и конец того или иного звука просто видны глазами. Поэтому кусок можно рвать на том или ином месте, основываясь только на карандашной записи. Но если возникает сомнение, тогда опять приходится идти на монтажный стол, для того чтобы точно установить, где именно разорвать кусок.

При монтаже на одной пленке постоянно часть фразы пропадает, она остается как бы воображаемой, потому что она попадает на другие

монтажные куски, на так называемый захлест. Скажем, имеем кусок, в котором изображается, как профессор читает лекцию. Он снят синхронно. В следующем куске должны быть изображены слушающие студенты. В этом втором куске профессор должен продолжать говорить фразу, но его изображение отсутствует, и следовательно, его фразы тоже нет. В этом случае монтируется немой кусок, изображающий слушающих студентов, соответствующий размеру той фразы, которой не договорил профессор, а дальше вставляется опять изображение профессора, продолжающего фразу. На немом куске с изображением студентов и будет захлест. Тот кусок, который вырезан, выкидывается, на его место вклеивается кусок, изображающий студентов. На этом куске режиссер пишет карандашом: «Захлест» — и ставит карандашом стрелку из предыдущего куска.

Так происходит монтаж на одной пленке. Когда демонстрируется на экране смонтированная таким образом картина, целый ряд мест (захлесты) не слышен.

Монтаж на двух пленках значительно проще. У нас в «Межрабпомфильме» есть специальная головка (проекционный аппарат) для двойной проекции. При монтаже на двух пленках надо выбросить весь туман из головы насчет пресловутых 19 кадров. Речь должна монтироваться отдельно и подгоняться против артикуляции, против тех мест, где она логически должна звучать. Когда смонтирована сцена по линии изображения и звука, монтажница переставляет звук на 19 кадров вперед.

Все неудобство звукового монтажа в том, что при ошибке монтажницы, режиссера или лаборатории приходится целиком перепечатывать сцену. Звуковой монтаж гораздо менее подвижен, чем немой монтаж. В немом монтаже быстро можно все исправить и перепечатать, но если работа идет на двух пленках, подвижность звукового монтажа больше.

После того как картина смонтирована, начинается техническая проверка ее по линии звука. Устанавливается степень микширования тех или иных кусков. Лучше всего после того, как картина снята и установлены нужные колебания в смысле подачи силы звука (микшерский паспорт), переписать всю картину на «верекординге» или выправить печатью часть фонограммы.

Самые большие трудности начинаются тогда, когда картина сдана, сделано несколько просмотров на фабрике, и она идет в прокат. Тут начинаются «стихийные бедствия». Приведу примеры.

В одном из самых больших московских кинотеатров, бывшем «Художественном», микшер находится в проекционной будке. Во всех остальных театрах микшеры выведены в зрительный зал. (Мы делаем специальные паспорта для микшировки картины. Есть специальные люди, микшеры, которые следят за правильной проекцией звука.) Микшировка нужна хотя бы потому, что большею частью проекционные аппа-

раты работают по-разному: один — громче, другой — тише. Совершенно недопустим тот факт, что в «Первом художественном» микшер находится в будке, а не в зале. На Украине ни в одном театре нет микшера, выведенного в зрительный зал, даже на фабрике и в ГИКе полагается микшировать из будки. Как идет звук, с какой степенью громкости, с какими нюансами — учесть невозможно. Проекция идет «втемную». Звук картины рассчитан на самые тонкие нюансы, вы «ювелирно» построили свою звуковую работу, а картина идет на экране с такой безразличной проекцией! Вообще непонятно, почему прокатные отделы посылают микшерские паспорта, когда микширование можно производить только самое примитивное, то есть фактически не микшировать. Потом у режиссера начинаются мучения из-за того, что напечатанные экземпляры картины в больших театрах будут темными, в маленьких — нормальными, а большей частью всюду будут частично темными, частично чересчур светлыми.

Последним испытанием является качество звука. Съемку приходится рассчитывать на определенную, привычную звуковую проекцию. Но и здесь бывает разница: в одном месте звук очень жесток, в другом — слишком мягок. Я показывал на Киевской фабрике «Великого утешителя», где в основном установка хорошая, но использовать ее мощность нельзя: можно пускать картину только тихо, потому что, как только прибавляется мощность, начинают дребезжать репродукторы. Установка не отрегулирована, а звуковая установка — такая капризная вещь, что ее нельзя раз навсегда настроить, за ней нужно следить, как за ребенком. Трудно представить себе, насколько неудовлетворительно поставлено это дело в коммерческих театрах. Но самые неприятные вещи делают некоторые директора театров и прокат. Лучшее место в «Дезертире» — это «Борьба за знамя» и «Первое мая». Между тем в одном из центральных кинематографов показывали картину «Дезертир» без этих двух сцен.

Когда пошел «Великий утешитель» на московских экранах (он сразу шел в шести театрах), мне постоянно звонили заведующие театрами. Каждый из них по-своему предлагал перемонтировать (сократить) картину, причем большинство намекало, что если я немедленно не приеду в театр, они сделают это сами. А мотив для этого был тот, что им нужно было нагнать по восемь лишних минут на каждом сеансе.

Когда в Киеве получили экземпляр «Великого утешителя», то ни на одной части не было написано, какая это часть. Случайно там оказался сам режиссер, который знал, как части распределяются, и помог делу.

Со всеми этими извращениями, имеющими место в практике киноорганизаций, молодым режиссерам придется вести энергичную борьбу, опираясь на поддержку советских и партийных органов.

Рис. 21. Проект репетиционного театра. Примерная схема кинорепетиционного театра, предложенная С. Эйзенштейном и Л. Кулешовым

1. Главная сцена. 2. Диск для переворачивания действия. 3. Две боковые сцены. 4. Раздвигающиеся ворота на натуру. 5. Основной поворачивающийся диск со стульями для зрителей. 6. Движущийся тротуар на главной сцене. 7. Выдвижной мостик для «крупных планов». 8. Два экрана. 9. Две проекционные кинобудки. 10. Место для оркестра. 11. Двери (служебные и для зрителей). 12. Фойе театра.

Над основным диском в центре может быть расположена будка управления. Действие помимо трех сцен может происходить и на основном диске, в центре зала, тогда стулья для зрителей переносятся на сцену

5 Перспективы репетиционного метода

У репетиционного метода есть недостатки. Первый недостаток в том, что репетируется не картина, а только актерская работа, причем репетиция проводится всегда с одной точки зрения. Работая таким образом, при недостаточной квалификации или при ослаблении внимания, можно впасть в некоторую театральность в построении мизансцен.

Репетиционный метод необходимо развить и усовершенствовать. Основное, чем необходимо заняться,— это конструкцией сцены. Нами в «Великом утешителе» применена сцена «образца 1920 года», придуманная в Государственной школе кинематографии. Совершенно естественно, что эта кустарная, примитивная сцена неудовлетворительна. Могут быть применены другие конструкции, например соединение двух рядом расположенных сцен; монтаж, а также перестановка вещей и реквизита благодаря этому сильно облегчаются. Надо делать для репетиций не одну сцену, а две рядом, при наличии применяемой нами комбинации занавесов. Можно сделать и так, чтобы занавесы раздвигались во всю ширину обеих сцен.

Основной недостаток, выявляющийся при проведении репетиционного метода в условиях существующей сцены, тот, что режиссер и оператор, устанавливая точки зрения съемок, все время бегают вокруг действующих актеров, забегают справа (одна точка зрения аппарата), забегают слева (другая точка зрения), сзади (третья точка зрения) и т. д. и т. д. В основном же проверку сцен режиссеру приходится делать с одной точки зрения, с своего режиссерского кресла.

Как избежать этого недостатка? Нужно применять то, что применяется в театре, когда требуется быстрая перестановка декораций,— вращающийся диск на полу. Но вращающийся диск нужно использовать для игры актеров, а не для того, чтобы переставлять декорации. Надо, чтобы во время действия работающие актеры поворачивались на этом диске, чтобы действие воспринималось не с одной точки зрения. Это самое главное, чего нужно добиться на фабриках, когда будут оборудоваться репетиционные помещения. Потом нужно хорошо продумать систему освещения. Может быть, можно построить свет по принципу направленного прожекторного освещения (линзы, автомобильные прожекторы и т. д.) для выделения светом «крупных» и «средних» планов. Это облегчит монтажное восприятие репетиции. Постройка удобной репетиционной сцены—техническая задача ближайших дней.

По линии образцово-показательной репетиционной сцены мы ведем работу вместе с С. М. Эйзенштейном (рис. 21). На Потылихе строится новое здание ГИКа. Сделано предложение построить там специальный Экспериментальный репетиционный кинотеатр. Это будет не простой театр, намечаемая нами конструкция интересна не толь-

ко для кинематографии, но и вообще для театра. Будут три сцены: главная и две боковых. Посередине театрального зала большой вращающийся диск, на котором расположены места для зрителей. Когда нужно, зритель на этом диске поворачивается к правой или левой боковой сцене. Самого зрителя мы можем монтажно поворачивать то к одной сцене, то к другой, то к третьей. На основной сцене имеется свой вращающийся диск для перемещения действия. Все три сцены соединены друг с другом, и с одной можно переходить на другую. Боковые сцены не очень глубоки, но они должны иметь задние стенки, раздвигающиеся на натуру, и зритель может видеть через эти сцены с одной стороны лес, а с другой — поле. Боковые сцены, открывающиеся на натуру, удобны тем, что можно репетировать массовые сцены, пропускать кавалерию, артиллерию, тракторы, автомобили и прочее (для «грандиозных постановок»).

Между сценами помещаются два экрана. Над местами зрителя или у входа в театр, на балконе помещается будка управления, с которой даются сигналы для работы занавесов (каждая сцена должна иметь два или три занавеса), для управления светом и пр.

На основной сцене, по системе японского театра, предполагается мостик, который выдвигается в зрительный зал, чтобы можно было показывать «крупно» игру актера. На таком мостике японцы показывают в театре как бы кинематографические «крупные» планы. Когда нужно показать на лице актера очень мелкую работу, он выходит на этот мостик.

Кроме того, предполагается сделать перед основной сценой, на авансцене, движущийся «тротуар» (типа конвейерной ленты) с движением в обе стороны, для того чтобы показать бег человека на месте, панорамирование, действие на ходу.

Проект интересен еще тем, что, когда нужно, можно снять стулья с основного диска в центре зала, перенести их на сцены, и тогда действие может происходить в центре театра на главном вращающемся диске. Конечно, при постройке проект можно и упрощать. Можно не делать основного вращающегося диска в центре, а сделать вместо этого вращающиеся кресла американского типа: они обеспечат возможность перемещаться зрителю и смотреть то на одну сцену, то на другую. Можно сделать, чтобы только одна боковая сцена имела выход на натуру, или чтобы обе его не имели и т. д.

Очень важно в этом проекте следующее: он на первый взгляд кажется сложным в смысле архитектурной конструкции, но на самом деле он очень прост, потому что все, что имеется внутри «территории» театрального зала, не относится к архитектурному его оформлению, а только к оборудованию. Архитектурно надо будет выстроить четырехугольник — комнату с двумя открывающимися воротами на натуру, а сцены, подмостки, диски и прочее представляют собой только оборудование этой комнаты.

Этот театр явится прекрасным репетиционным помещением и следствием естественного развития допотопной репетиционной сцены «модели 1920 года», на которой репетировали «Великого утешителя».

Театр даст возможность максимально усовершенствовать технику репетиций.

Как же должна идти дальше работа в направлении организационных выводов из репетиционного метода?

Когда говорят о Московском Художественном театре им. Горького, то мы представляем себе определенное художественное «направление»: когда говорят о Камерном театре, мы знаем, что он отличается от МХАТа: когда говорят о Театре Мейерхольда, мы опять-таки представляем себе художественную физиономию данного театра. Когда же назовут какую-нибудь кинофабрику, то почти никак невозможно представить ее творческую направленность. Конечно, кинематограф обслуживает широкого зрителя, он показывает свою продукцию многомиллионным массам, в то время как театр ограничен в своих масштабах и в материале. Поэтому полной аналогии между театром и кинематографом не может быть, но до некоторой степени каждая киноорганизация, подобно театрам, должна иметь определенное творческое лицо, хотя бы по числу ведущих режиссеров,— лицо более сложное, чем в театре, но лицо определенное.

Это возможно будет только тогда, когда ведущие кинорежиссеры будут не только сами за себя отвечать, но и отвечать за группу молодых режиссеров, которые с ними работают, с которыми данный ведущий режиссер находится в организационном и творческом объединении. Ведь в том же Камерном театре не один режиссер Таиров, есть и другие, в Театре Мейерхольда не один Мейерхольд, в Художественном не один Станиславский. На работе ведущего мастера и вырастают другие режиссеры. При этом совершенно естественно, что молодые режиссеры будут перерастать ведущих мастеров, вырастать в самостоятельные большие творческие единицы и, в свою очередь, вокруг себя будут группировать новую режиссерскую молодежь и т. д. Вот тот план работы, который был бы совершенно правильным и нормальным на ближайшие годы. Весь вопрос в том, как же к этому плану подойти. Если этот план будет осуществлен, то качество продукции всех режиссеров, безусловно, повысится. Репетиционный метод положил начало осуществлению этого плана работы. Переходной стадией к нему является работа одного квалифицированного режиссера над двумя параллельными постановками. Постараюсь объяснить, почему сейчас можно приступать к осуществлению одним режиссером двух параллельных постановок.

Что получается в результате репетиционного метода? Самое главное — это плановое налаживание организационной работы всей группы. До репетиционного метода этого не было. Теперь мы имеем подлин-

ную, настоящую организацию подготовительного периода. Можно сказать, что подготовительный период был несостоятельным до введения репетиционного метода. Репетиционный метод уничтожает суету на фабрике. Репетиционный метод в корне ликвидирует неполадки, «накладки» — работа строится планово и организованно. С введением репетиционного метода появляются совершенно новые, неизвестные до сих пор формы ответственности. Раньше никогда нельзя было найти виновных в «накладках». Вышла плохая картина или вышла плохая декорация, получились плохие куски — в условиях почти любой фабрики невозможно найти по-настоящему виновного человека: всякий будет сваливать вину на другого.

Репетиционный метод совершенно точно и четко распределил функции каждого работника, и поэтому появилась возможность спросить, появилась возможность отвечать за свой участок работы, появилась возможность точной и повседневной проверки исполнения; а раньше проверка исполнения проводилась на кинопроизводстве хаотически. Поэтому режиссер при репетиционной форме работы может совершенно точно, так, как никогда, узнать производственный профиль съемочной группы, своих ближайших сотрудников.

Поскольку режиссер знает производственный профиль работников группы, он знает, что может каждый работник особенно хорошо делать. Это дает возможность максимально использовать каждого члена группы. Если в условиях нерепетиционного метода тот или иной человек не был полностью использован производством и работал только удовлетворительно, то в условиях репетиционного метода он работает максимально. Мы знаем, что обыкновенно творческий работник на фабрике, например ассистент, тратит основное количество своей энергии не по прямому назначению. На творческую работу тратится один-два часа в день, а все остальное время тратится на беготню, на разыскивание вещей, на преодоление неполадок организационной машины.

Теперь, при применении репетиционного метода, у режиссера и его помощников время, которое в основном тратилось на преодоление неполадок, освободилось, и его можно целиком тратить на творческую работу.

Следовательно, оставшееся время нужно употребить на увеличение творческой нагрузки, а не организационной.

При освободившемся времени надо ставить параллельно две картины, так как режиссер может работать, передоверяя функции ассистентам. При съемке «Великого утешителя» у меня работа так и строилась: когда были сцены, сложные в звуковом отношении, я эту работу поручал звуковому оператору, сложную по актерской линии я поручал ассистенту. Я мог передоверять съемку потому, что на репетиции каждый хорошо узнал, что и как он должен делать, а мое присутствие на съемке было

необязательным. Совершенно так же я могу использовать эту возможность на параллельных постановках двух картин с одним ведущим режиссером и с одной группой. Мы знаем случаи, когда группы, даже в одной картине, бывают чрезвычайно громоздкими. В частности, при съемке картины «Дезертир» группа состояла из двадцати двух человек.

Я предлагаю следующий состав группы на две параллельные постановки:

Ведущий режиссер, ассистент (если одного ассистента мало, можно наметить двух), один квалифицированный помощник режиссера — ведущий звукооператор и его два ассистента.

Вся система работы построена на максимальном использовании ассистентов. Ассистенты являются квалифицированными людьми, большею частью окончившими киноинститут; квалификации у них достаточно, но не хватает практики. Под наблюдением «шефа» ассистент может дать прекрасную продукцию.

Эта возможность использования ассистентов при репетиционном методе позволяет снимать сразу две картины.

В состав группы входит также шеф-оператор (немой), при нем два ассистента, один художник на обе картины, реквизитор-костюмер, гример, старший осветитель. Может быть фотограф (при двух ассистентах и немом операторе можно обойтись без него), затем два-три технических помощника и администратор.

Получается группа в семнадцать-девятнадцать человек, то есть меньше, чем на одну картину «Дезертир», где было двадцать два человека.

На одну же нормальную картину нужна была бы группа в четырнадцать человек, причем это самая скромная группа (когда шла съемка картины «Великий утешитель», мы имели к концу картины группу в четырнадцать человек).

Итак, при съемке такой простой картины, как «Великий утешитель», нужна группа в четырнадцать человек, а при предлагаемой мною съемочной системе на две картины мы будем иметь только девятнадцать человек. Это даст большую экономию, так как, если бы вести постановку не параллельно, то на две картины нужно было бы девятнадцать человек, умноженные на два, то есть тридцать восемь.

Как будет вестись работа на двух постановках?

Совместная коллективная разработка, руководство и наблюдение со стороны режиссера и дифференцированные задания. Дифференцированные задания позволяют обеспечить в обеих лентах безусловно высокое качество. Работа должна вестись через систему ассистентов так, как она велась нами при съемке картины «Великий утешитель». Когда я, проверив сцену на репетиции, уходил, то ассистент ее разрабатывал. Я приезжал на съемку, проверял общее положение дел и мог уезжать —

съемка шла без меня. Так же, как и я, оба оператора (звуковой и немой) могут передоверять работу своим ассистентам.

Итак, этот метод позволяет снять две ленты, не снижая их качества (если обеспечено хорошее руководство режиссера и шефов-операторов). Принимая нормальный срок производства картины за 100 процентов, мы будем иметь при параллельной съемке двух картин не 200 процентов, а 175—180 процентов, значит и стоимость двух картин будет составлять 175—180 процентов, вместо 200, нормально ассигнованных. Почему? Потому что мы имеем основное преимущество, которое возникает именно при параллельной съемке двух картин: возможность по-настоящему планировать и учитывать.

Следовательно, развитие репетиционного метода должно проходить таким путем: вначале две параллельных постановки одного режиссера и потом творческое объединение ведущих режиссеров с молодыми режиссерами. Так создается творческий коллектив с группой режиссеров и со своим производственным планом.

Перейдем к связи репетиционного метода с учебной работой в кинематографических институтах.

Во-первых, репетиционный метод дает возможность гораздо стройнее и рациональнее построить работу с выпускными курсами.

Основная беда и Украинского и Московского государственных институтов кинематографии та, что преподаватели-режиссеры появляются в институтах «налетами», ограничиваются эпизодическими лекциями и не показывают студентам практику режиссерской работы.

Наиболее правильной формой работы ведущих режиссеров в киноинститутах явится репетиционная постановка отрывков литературных произведений или киносценариев силами студентов института на специально оборудованной сцене.

Нужно заключать договоры с мастерами-преподавателями на конкретные отдельные репетиционные постановки. Такая работа, с одной стороны, будет усовершенствовать и развивать репетиционный метод в кинематографии, а с другой стороны, приучит студентов этим методом работать и на производстве.

Во-вторых, репетиционный метод даст возможность студентам по-настоящему, ответственно сдать дипломные работы. До сих пор при окончании институтов дипломные работы не делались, а если делались, то чрезвычайно примитивно, в виде какого-нибудь этюда, коротенького отрывка и т. п.

Репетиционный метод дает возможность производить солидные, ответственные дипломные работы — проекты картин с режиссерскими сценариями и с репетицией всей актерской игры.

Когда инженер кончает вуз, он делает дипломную работу, например проект железнодорожного моста или проект завода.

Точно так же и молодой режиссер-кинематографист должен, выходя из института, сделать **проект постановки.**

Проект постановки — это **сценарий**, разработанный режиссерски, режиссерская экспликация, фотографии актеров и грима, эскизы декораций и костюмов и, главное — **репетиционный спектакль будущей постановки.**

По такой дипломной работе можно судить о действительных знаниях и способностях молодого режиссера. Не исключена возможность отдельные сцены продемонстрировать заснятыми и смонтированными на пленке.

Заключение

Метод предварительных репетиций, начатый нами в Государственной школе кинематографии в 1920 году и примененный на производстве в 1933 году при постановке картины «Великий утешитель», в достаточной степени себя оправдал как в качественном отношении, так и в смысле хозяйственного эффекта.

Нашей задачей являлось дальнейшее усовершенствование репетиционного метода. Теперь в репетициях мы применяем вращающуюся сцену, не употреблявшуюся на репетициях «Великого утешителя». Это усовершенствование чрезвычайно облегчает работу.

Дело в том, что недостатком репетиций в «Великом утешителе» являлось то, что режиссер невольно некоторые мизансцены разрешал не кинематографически, а театрально; объяснялось это тем, что расчет на показ, на спектакль требовал того, чтобы действие всегда было повернуто наивыгоднейшей стороной к зрителю. Как бы режиссер ни страховался от этого соблазна, все равно удержаться от использования выгодной театральной мизансцены было чрезвычайно трудно.

Применение вращающегося диска на репетиционной сцене вполне разрешает проблему правильного построения мизансцены. Диск позволяет поворачивать действие в любой момент в нужную сторону (лицом к зрителю), и поэтому все действие на диске строится так, как надо для кино, так, как это необходимо для «мизанкадра» (термин С. М. Эйзенштейна).

Кроме того, диск дал возможность репетировать проходы и панорамы — актер на нем делает движения так, как требуется для данной съемки, а вращение диска обеспечивает постоянное положение демонстрируемой сцены. Наплывы, наезды, панорамы и тому подобное также доступны для репетирования на сцене, оборудованной вращающимся диском.

Теперь перейдем к следующему нововведению в репетиционном

методе, к работе над созданием действительно «железного» сценария, того сценария, создания которого тщетно добиваются кинематографисты в течение всех пятнадцати лет существования нашей советской кинематографии.

Мы убеждены, что эту проблему можно считать теперь решенной (репетиционный метод разрешал ее лишь частично).

«Железный» сценарий — это такой сценарий, в котором точно обозначены все кадры будущей картины в смысле пространственного оформления, временного и звукового.

«Железный» сценарий должен свести к возможному минимуму творческую импровизацию на съемке.

Одним из путей к овладению этим является точная раскадровка каждой срепетированной сцены — работа над мизанкадрированием. Срепетировав сцену, необходимо ее разделить на монтажную цепь будущих кадров и точно определить оформление кадра.

Если мы разделим сцену на кадры, запишем их, прохронометрируем и заснимем каждый кадр «лейкой», то мы получим (приведя в порядок, подклеив словесный и фотографический материал) действительно рабочий сценарий, который смело можно назвать «железным». Натуру, неигровые кадры картины, так же как и репетируемую игру актеров, можно заснять «лейкой», систематизировать и раскадровать. То, что фотографированию не поддается, легко зарисовать схематически.

Полученный сценарий-альбом фотокадров чрезвычайно облегчает работу на производстве, дает ежедневную экономию времени в съемке, в пределах двух, а иногда и трех часов, и, кроме того, значительно повышает качество операторской и режиссерской работы, а также и качество монтажа.

Теперь перейдем к самому сложному, но, безусловно, и к самому эффективному предложению как по линии повышения творческой работы съемочного коллектива, так и по линии проведения режима экономии. Диск позволяет в каждый данный момент поворачивать действие репетиции нужным ракурсом к зрителю. Следовательно, для полного кинովосприятия этого действия не хватает только приближений и удалений, а также повышений и понижений (ракурсов) предполагаемого съемочного аппарата. И вот, если мы осветим ровным светом (допускающим фотографирование) репетиционную сцену и все действие последовательно, по раскадрованному при помощи «лейки» сценарию, заснимем киноаппаратом (в условных репетиционных декорациях), а затем эти куски смонтируем,— мы получим черновик будущей игры актера в фильме.

По этому черновику надо будет снова снять ленту в настоящих декорациях, с настоящим, художественно выразительным светом. Кино-черновик даст возможность учесть почти все ошибки «железного» сценария, даст возможность проверить тончайшие нюансы актерской игры и монтажа, а также и актерскую речь.

Наравне с засъемкой черновых кадров имеется полная возможность по-черновому заснять и речь — диалоги. Времени на подобную черновую засъемку понадобится немного — примерно две-три недели, то есть столько же, сколько надо на окончательный монтаж спектакля. Применение же черновой засъемки сделает излишним показательный спектакль. С другой стороны, процесс съемки при работе по черновику чрезвычайно убыстрится (монтаж в особенности). Нечего говорить о тех необычайно широких возможностях, которые открываются при применении черновой съемки в смысле повышения художественно-политического качества работы всех членов съемочного коллектива. Вместе с тем облегчается возможность действительного и полного руководства работой режиссера со стороны дирекции.

Некоторых товарищей может испугать трата пленки на засъемку чернового варианта актерской игры. Эти опасения лишены основания, так как пленки на черновик потребуется от полутора тысяч метров до трех — максимум, но зато при съемке экономия пленки на картину будет очень значительной и, безусловно, покроет необходимый расход на черновик, тем более что черновик может быть снят на пленке очень низкого качества.

При чистовой съемке — при наличии черновика — не будет никакой нужды делать огромное количество дублей. Дубли нужны будут только для технических целей (моргнула лампа, раздался неожиданный шум, оговорился актер и т. п.).

Вот те предложения по созданию действительно «железного» сценария (вернее — «железного» подготовительного периода), которые необходимо провести в жизнь, чтобы предоставить возможность нашим кинорежиссерам снимать максимально дешево и быстро высококачественные картины.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ПЕРВЫЙ

4

Педагогические разработки

Что надо делать в кинематографических школах

Советское правительство придает большое значение кинематографии как великолепному агитатору и просветителю. Кинематографические картины могут быть построены в формах тенденциозных, ударно-примитивных и достигать большого успеха и признания. Наряду с этим возможны построения их тонкохудожественные. Такие картины воспитывают благородный героизм и трезвый дух и в то же время дают определенное эстетическое удовлетворение. Наконец, картины-хроники, картины строго научные, популярно-просветительные. Значение этих очевидно. Все указанные виды кинокартин необходимы для масс, они укрепят их и воспитают, принесут с собою новую, здоровую культуру. Кинематографистам известно, что зритель относится с исключительным доверием к тому, что показывается на экране, он глубоко убежден, что все показываемое в «электричке», правда, и, действительно, это правда, но нашим искусством она обрамляется легендарностью и героизмом и поэтому делается такой заманчивой и убедительной.

Таким образом, очевидно, что на производство кинематографических картин государство должно обратить особое внимание. Посмотрим же, что такое кинематографическая картина. Кинематографическая картина есть продукт производства коллектива мастеров киноделa. Следовательно, создание кинокартин есть производство. Для того чтобы производить хорошие продукты, необходимо иметь высококвалифицированных работников, идеальный производственный аппарат и наисовершеннейшую систему производства. Мало того, так как кинематограф — искусство, необходимо при совершенных условиях труда и при опытности работников иметь наиболее талантливых руководителей коллективов. Необходимо их откуда-то найти, необходимо их воспитать. Если это возможно, то возможна и реальность нашей работы, то есть продукты кинопроизводства станут совершенными, а при наличии верной системы труда — и удовлетворяющими (количественно) спрос. В настоящее время специалистов кинодела можно пересчитать по пальцам, причем вряд ли окажется возможным досчитать до десяти, и то это будут большей частью режиссеры и операторы. Кроме того, эти специалисты очень далеки от того типа кинематографиста, который нам сейчас нужен. Бóльшей частью отличаются односторонним пониманием своего дела, а главное, привыкли работать халтурно и еще бóльшую халтуру создают в современных условиях работы. Совсем не значит, что эти специалисты плохи. нет, они только односторонни и не могут (органически не могут) создавать серьезные картины, так как не имеют под своим руководством опытных работников. Поэтому и получается халтура. Каждый здравомыс-

лящий человек скажет: если нужных работников нет, то их необходимо создать. Совершенно верно. Но для того чтобы создать специалистов, необходимо кого-то познакомить с нашим искусством. Для того чтобы познакомить и выучить, нужна школа. И, таким образом, будет ясно, что если сейчас не существует кинематографии и если она не сможет быть создана из куцых специалистов, то необходимо ждать ее рождения, а родится она в кинематографической школе.

Следовательно, государство должно обратить особое внимание на киношколу. Долг каждого кинематографиста помочь поставить школу на правильный путь.

Автор этих строк, кажется, может считать себя кинематографистом и потому вправе высказать свое мнение — что и делает.

Недавно в Первой государственной школе кинематографии можно было видеть такую картину. За столиком в важной позе всезнающего режиссера сидит ученик школы — постановщик. Перед ним рамка: это такая четырехугольная штука, за которой становится ученик-натурщик (актер), и в поле зрения режиссера видна только часть фигуры натурщика, голова и плечи, то есть бюст.

Над рамкой стоит грифельная доска. На ней в великолепно разграфленных квадратах написаны названия различных чувств. Натурщик изображает в рамке те чувства, которые ему заказывает постановщик по этой таблице. Постановщик заказывает, ученик делает. И вот если посмотреть на этого ученика, то можно увидеть, что ничего на его лице не получается. Ученик-постановщик отмечает это, заставляет его проделать другое чувство и т. д. Может быть, что-то у них и получается. а на самом деле не получается ничего.

Почему же ничего не получается? Да потому, что несчастного натурщика развязный учитель-ученик заставляет изображать то или другое, а сам не показывает и не объясняет, как это надо сделать, чтобы задание вышло. У него есть единственный рецепт к овладению заданием — это почувствовать, пережить, вспомнить.

Был задан вопрос этому «учителю»: «А что если натурщик и почувствует, и переживет, и вспомнит соответствующее этому чувству состояние, а нам, смотрящим на него, все будет казаться, что не так? Что тогда?» На это ответа не последовало.

Что же это за занятие?! Ведь, кажется, ясно: ученик в рамке дает на своем лице какое-то чувство, «учитель» на него смотрит, из этого следует, что если у натурщика ничего не выходит, несмотря на то, что он и чувствует и переживает, то это значит, что учитель не видит на лице ученика то, что ему надо видеть. Для того чтобы увидеть, надо показать. А для того чтобы показать, надо знать, как показать. Очевидно, что переживание всякого чувства отражается на лице, или в движении (для этого надо знать эти движения, уметь владеть ими), или в повороте и выраже-

нии глаз (опять это надо знать, надо владеть этим). Совершенно не обязательно, что натурщик, раз переживает, почувствует, то и покажет (будет иметь вид такой, как надо). Пережить почти все могут заставить себя, в особенности истерические натуры, а почему же тогда хороших натурщиков так мало? Кинематограф требует возможно меньшей игры у натурщика — изображать в кино немыслимо потому, что это театральщина, а следовательно, если признавать необходимость натурщику выражать то или иное чувство, то он должен его выражать так, как это определила природа. Когда человеку грустно до боли, он плачет. И он во всяком случае не складывает губы трубочкой и не улыбается. Почему? Потому что природа устроила человека так, что каждое переживаемое им чувство сопровождается определенным знаком его в теле и лице человека. Конечно, человек в жизни инстинктивно, вполне естественно придаст соответствующее выражение своему телу, потому что он не думает об этом, а когда он думает об этом, стоя в рамке, то инстинкт большей частью его обманывает. Следовательно, преподаватель должен указать ученику тот закон природы, который соответствует данному заданию. И когда ученик органически овладеет этими законами, научится бессознательно проявлять их, то он безукоризненно верно будет выражать то или иное чувство. Следовательно, необходимо найти и установить эти законы, а потом упражняться. Для театральных актеров эти законы найдены Дельсартом, неплохо было бы пересмотреть его и почерпнуть из него все то, что пригодится кинематографисту. Многие думают, что классический жест, по Дельсарту, есть жест напыщенный и театральный, а ведь это неприменимо к кинематографу. Совершенно верно, этот жест нам не нужен, но думать, что Дельсарт учил таким жестам, может только невежда, ничего не знающий из его учения. А самое главное, здесь не говорится о том, что надо учить кинонатурщиков по Дельсарту, а говорится о том, что преподавателям необходимо найти метод для работы кинонатурщиков, а найти метод поможет Дельсарт. Итак, это первое, что необходимо в занятиях натурщиков,— выражение чувства. Если источники, предлагаемые нами, неприемлемы, то надо поискать другие, но заставлять несчастных учеников выражать чувства при помощи переживаний, почувствований и вспоминаний нелепо.

В этой школе проповедуется чистое, подлинное, кинематографическое творчество, но подлинность эта понимается в высшей степени кривобоко. Рамка сделана, очевидно, для того, чтобы создать впечатление крупного снимка или американских планов, как называют такие снимки в школе. Конечно, в основе эта идея прекрасна, но значение первого плана для кинематографиста только в монтаже, и самостоятельной ценности он для него иметь не может. Не надо забывать, что не отрицаемый школой монтаж заключается совсем не в склейке уже заснятых кусков картины, а в съемке. Разве ценны сами по себе отдельные крупные моменты ре-

вольвера, лица, руки с ключом, забытой папиросы? Конечно, нет, но взаимоотношение их имеет исключительную творческую ценность. И мы снимаем «крупно» не потому, что так лучше выходит, но потому, что так лучше монтировать. В процессе съемки компонует режиссер картину, снимая крупные для монтажа моменты, нужные для монтажа, повторяю, и не для чего более. И если признавать необходимость выражать то или иное чувство натурщику, то это выражение чувства должно быть всецело подчинено монтажному заданию. Итак, работа в рамках, то есть во внешних условиях, имитирующих крупный снимок, должна монтажно обусловливаться. Нам, может быть, заметят, что монтажные построения в рамках производятся. Да, насколько нам известно, это происходит так: ставится подряд несколько рамок, за рамками несколько натурщиков и, прикрывая одну или несколько из этих рамок в известной последовательности (или в известной последовательности показывая в них натурщиков), достигается некоторое подобие иллюзии монтажа. Но дело в том, что при таком методе монтаж сводится к некоторому, может быть, ритмическому чередованию смен, но находящемуся в определенном подчинении к индивидуальному содержанию сцены, то есть киноматериалу. Но насколько нам известно, монтаж — сущность кино, [он] настолько совершенно впечатляющее средство, что властно и категорически подчиняет себе материал, то есть движение в пределах смены. Постараемся пояснить примерами. 1) Неправильное упражнение: в первой рамке показывается человек, его взгляд — ненависть, затем во второй — другой человек, его ответный взгляд первому — торжество и т. д. 2) Правильное упражнение — необходимо проделать несколько раз: первый — так, как в предыдущем случае, второй раз — в рамке взгляд ненависти человека, в следующей рамке — рука с письмом. [Изменилось содержание сцены.]

А покажите в первой рамке фотографию колоссальной башни, а во второй — человека торжествующего. Одно и то же получится или нет? Поверьте, что для монтажа надо давать нюансы, тонкости торжествующего человека после унижения другого, в сравнении с тонкостями чувства торжествующего человека, видящего великолепную башню. Присмотритесь к полученному результату — и вы заметите нечто очень важное. Наконец, покажем человека, опустившего голову на руки, и будем сочетать его с книгой в свете лампы или с больной женщиной на постели. Результат получится прямо удивительный (для постановщика, который убежден, что содержанию смен подчинен монтаж, а не обратно). Действительно, эти опыты докажут, что выражение какого-либо чувства натурщиков в пределах одной сцены меняется (на экране, а не во время «игры» его перед съемочным аппаратом) в зависимости от того, с какой сменой этот кусок монтируется. Отсюда ясно, что монтаж лежит не только в более или менее удачной последовательности сцен или смен по сценарию. По-

добный закон наблюдается в театре, который, правда, выражается в совершенно других моментах. Если мы наденем на актера маску и заставим его принять печальную позу, то и маска будет выражать печаль, если же актер примет радостную позу, то нам будет казаться, что маска радостна. Если мы приводим такой пример, то это совсем не надо понимать как стремление во что бы то ни стало найти точки соприкосновения между кинематографом и театром. Совершенно ясно, что у театра свое впечатляющее средство, у кино — другое и эти искусства друг у друга ничего не заимствуют. Это наша основная точка зрения на кинематографию. Но мы хотим отметить, что, в сущности, все виды искусства имеют одну сущность и эту сущность надо искать в ритме. Но ритм в искусстве выражается и достигается разными путями. В театре — жестом и голосом актера, в кино — монтажом. Следовательно, искусства разнятся друг от друга своими специфическими методами преодолевания материала — своим средством достижения ритма. Эти средства для каждого искусства характерны и этим определяют его сущность. Таким образом, конечная цель искусств одинакова, и, следовательно, есть какие-то законы, которые общи для всех видов искусства, и поэтому не надо пугаться примеров в кино из чужой ему области.

Приведя только что изложенные рассуждения, мы хотим снова напомнить о значении Дельсарта в позировании натурщиков. Ибо теперь яснее, что методы работы в других искусствах могут применяться и в кино, но обязательно под кинематографическим преломлением, то есть берется закон идеи, общей для всех искусств, и разыскиваются способы, характерные для кино, к разработке этой идеи.

Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков

Общие положения

Теоретические работы кинематографистов последнего времени, а также и современный производственный опыт ясно показали, что киноаппаратом надо снимать не то, что на первый взгляд кажется интересным, а только такой материал и такой действенный процесс, который построен или протекает в особо организованных формах.

Отчетливое, ясно оправданное целью движение будет зрителем всегда легко читаться и восприниматься как момент выразительный. Для того чтобы суметь строить движение людей и вещей перед киноаппаратом, надо найти указания на законы, по которым это движение строится. Изучая и учитывая эти законы, мы можем соответственно воспитывать человеческий материал и, используя его, достигать максимальных результатов в плане улучшения качества товара — кинофильм.

Кинематографическая картина состоит из целого ряда отдельных сцен, кадров, склеенных (смонтированных) в определенном порядке. Научившись строить движение перед аппаратом, мы сталкиваемся со следующим основным моментом в конструировании кинофильмы — с монтажом. Необходимо, строя движение в кадрах, уметь разрешать задачи в их композиции. Подчиняя содержание отдельных кадров общим задачам монтажа, мы вводим новую дисциплину в план воспитания кинонатурщиков. Кратко изложенные тезисы утверждают несостоятельность путей прежней кинематографии и устанавливают необходимость для всякого серьезно относящегося к работе режиссера направить свои усилия в область подыскания законов кинематографа и установки фундамента для построения закономерной картины. Экспериментальная мастерская ставит себе именно эти задачи в связи с систематическим воспитанием человеческого материала.

Приемные испытания

Приемные испытания производятся один раз в год. Экзаменационная комиссия под председательством ответственного руководителя состоит из всех преподавателей кинематографических дисциплин. При приеме от экзаменующегося не требуется никакой предварительной театральной или кинематографической подготовки. Учитываются исключительно природные данные, выявление которых обусловливается специальными элементарными заданиями, выработанными комиссией.

Исследуются: 1) Ритмическая сторона. 2) Индивидуальные движения лица и тела. 3) Память. 4) Характерные пластические особенности в связи с возможностью использования их на экране.

Примечание: в исключительных случаях, когда желающий поступить в мастерскую может представить из себя особо интересный материал для работы, по постановлению педагогического совета он допускается к экзамену и по окончании экзаменационной сессии.

Занятия

Ученики мастерской делятся по степени своих знаний на четыре основные группы.

Младший курс: 1-я и 2-я группы.

Старший курс: 3-я и 4-я группы.

Примечания: 1. Лица, окончившие мастерскую и желающие продолжать усовершенствование в плане самостоятельной работы, остаются при мастерской для ведения лабораторно-экспериментальных работ.

2. Все вновь принятые ученики начинают работу в первой группе. В случае наличия у них предварительной подготовки им предоставляется

право внеочередной сдачи зачетов и перевода в соответствующую группу.

Нормальный срок обучения в мастерской 24 рабочих месяца. В зависимости от ученика мастерская оставляет за собой право как на увеличение (путем повторного прохождения курса), так и уменьшение срока (путем ускоренного перевода в старшие группы).

Окончивший мастерскую натурщик должен удовлетворять следующим условиям:

1) Уметь сознательно управлять мускулатурой лица и тела, тонко и быстро запоминая пластическое задание режиссера.

2) Уметь самостоятельно разрешать задачи работы в пластическом образе по сценарному и режиссерскому заданию.

3) Уметь нести инструкторскую работу на съемке по элементарному режиссерскому заданию.

4) Обладать знаниями специфических особенностей своего лица и тела, обусловливающих фотогеничность как в зависимости от специального освещения, так и от движения.

5) Обладать запасом знаний для построений пластических образов, извлеченных из работ над изучением своих индивидуальных данных.

6) Являться политически грамотным гражданином СССР, специализировавшимся и знающим кинематографию в целом, то есть все существующие направления в русской кинематографии, основные особенности и течения западной и американской кинематографий, а также быть знакомым со сценарной техникой, историей кинематографии вообще и т. п. <...>

Основные дисциплины

I. *Физическая культура.*

1. Гимнастика: вольные движения, порядковые упражнения, работа на снарядах, партерная гимнастика (акробатика).
2. Бокс: систематический тренаж, показательный бой. (Целью преподавания бокса является выработка в ученике мускульной быстроты, и находчивости, и равновесия.)
3. Ритм.

II. *Теория.*

1. Политграмота (нормальный курс).
2. Теория кинематографа:

   а) История кинематографа.

   б) Изучение основных процессов производства: пленка, аппарат, ателье, свет, съемка, лабораторный процесс, процесс монтажа, демонстрация.

   в) Теория монтажа: сценарий, работа натурщика, конструкция картины.

г) Современная кинематография: состояние современной русской кинематографии, обзор течений в кинематографии Запада и Америки.

III. *Практика.*

1. Элементарная дисциплина движения.

а) Заучивание элементарных схематических кусков, включающих в себя точно поставленные простейшие движения. Например: идет, остановился, взял стул и т. д. Учитывается только пространственное построение движения. Временно́е же не входит в задание. Задание возрастает по степени сложности.

б) Заучивание схематических пластических заданий с введением временно́го учета. Работа под счет.

в) Элементарная работа лица (схематические упражнения, имеющие целью развить независимость работы отдельных мускулов лица. Точное заучивание и исполнение заданий на лицо, построенных с учетом пространственного и временно́го рисунка).

2. Работа по партитуре — самостоятельное разрешение натурщиком элементарных пластических задач. (Преподавателем дается условно записанная схема пространственного и временно́го построения. Ученики должны самостоятельно придумать и заучить пластический материал, точно подчиняя его условиям задания.)

3. Игра перед аппаратом.

а) Выработка материала.

(Ученикам даются задания, разделенные на точно формулированные отдельные задачи. В каждом отрывке принимают участие не менее трех человек, вводимых в действие с таким расчетом, что при работе одного или двух третий может следить и помогать товарищам, контролируя и исправляя. Таким образом (в плане производственном) начинают воспитываться ученики, могущие приносить помощь режиссеру в общем течении постановки. Результат работы учеников детально разбирается при сдаче, причем указываются и разъясняются пути и приемы разрешения отдельных задач. Лучший отрывок заучивается всеми, причем тройка, выполнившая его, ведет работу инструкторов.

Ученикам ставятся преподавателем короткие куски с расчетом на определенный метраж и с точным учетом движения как в пространственном, так и во временно́м отношении (форма и ритм). Содержание кусков подбирается таким образом, чтобы оно соответствовало коротким индивидуальным эпизодам, могущим встретиться в любой картине. Пример: наблюдатели злорадные, любопытные, восторженные, испуганные, спокойные, веселые и т. д. Куски точно заучиваются учениками и условно записываются в целях облегчения выбора нужных натурщиков для исполнения во время съемки тех или иных эпизодов.

Ученикам дается короткое задание, вроде: рассеянность, чрезвы-

чайно мало времени, раздражение и т. п. Кусок должен быть разрешен в индивидуальном образе, причем вменяется в обязанность работа с предметами и умение отыскать и создать такую обстановку, которая дала бы возможность натурщику использовать ее в работе, характерной для куска. Например: комический трюк и т. п. Курс имеет целью развить максимальное предложение со стороны натурщика.

Ученики самостоятельно разрешают эмоциональные задания, причем им даются директивы в плане развития учения Дельсарта.)

б) Учет материала.

(Дисциплина эта диктуется непосредственно производством, и в задачи ее входит классификация работы натурщика, учет возможностей натурщика в плане выявления того или иного законченного кинематографического образа, а также техники работы, четкости, памяти, внимания, ориентации в съемочном диктанте и чувства пространства и ритма. Таким образом ведется отбор материала по этим данным, соответствующая разработка их и квалификация. Работа [с] твердым заданием, наглядно показанным и заключенным в некоторые рамки темы: ученик постепенно входит в темп постановки, в момент производства и съемки, темп, отличный от академической школьной работы. Ученик привыкает выбирать из данного ему материала наиболее выразительные и нужные детали, от ученика требуется максимальное напряжение внимания при запоминании показа, носящего схему характера, таким образом проверяется на просмотре степень способности и максимальной годности, исходя из сделанных им при выполнении отклонений от нормального твердого задания.

В целях наиболее целесообразного и последовательного подбора заданий намечен план, исходящий из наиболее примитивных внешних форм и кончающийся наиболее сложными комбинациями.

Примерно план этот выражается так:

Первое: фигура в пространстве широкого угла зрения.

Второе: —„— узкого угла зрения.

Третье: два первых пункта наиболее детальной самостоятельной работой лица.

Пространство строго разграничено и определено направлениями, из множества возможных сочетаний которых взяты основных шесть: передний и задний планы, две диагонали, направление от аппарата и точка.

Работа по первому пункту. Походки, бег, ползание, остановки варьируются по степеням состояния — нормального, ослабленного, напряженного и смешанного.

Работа по второму пункту. Встречи, диалоги. Варьируются в зависимости от темы — доброжелательно, враждебно и по степеням состояния.

Третья: лицо, индивидуальная работа, в плане разрешения сложных психологических задач.)

в) Постоянный контроль материала.

(Работа преподавателей-инструкторов, а также степень совершенствования учащихся должны находиться под постоянным производственно-академическим контролем. Для этого и создана указанная дисциплина, основной целью которой является периодическая проверка учебных работ соответствующими испытательно-проверочными заданиями. В случае обнаружения недостаточности проработки тех или иных деталей дисциплины-игры перед аппаратом, ученики соответственно исправляются добавочными заданиями.)

<...>

Характер производственной работы натурщиков и режиссера

Следующие моменты отличают результаты работы кинолаборатории от русских и заграничных картин:

1. Главной задачей в работе человека является выявление его в плане реалистическом. Реальный объект и его реальное действие должны создать свободное, естественно воспринимаемое зрительное впечатление. Только при отсутствии грима, театральной игры, мишурных костюмов и прочего кинематограф даст на экране впечатление настоящего действия, а не условного представления. Такой подход к человеку на экране, работавшему раньше в плане актера и долженствующему работать теперь как *натурщик*, вызвал необходимость особо тщательно подобрать людской состав лаборатории. Роль любого характера должна иметь своего исполнителя, действительно обладающего всеми свойствами, требуемыми данной ролью. Натурщик не должен путем представления, путем театрального перевоплощения подгонять свою работу к возложенной на него пластической задаче.

Движение натурщика, протекая в совершенно реальных формах, может быть организованным и хаотическим.

Хаотическое движение то же самое, что отсутствие правильной речи на сцене.

Европейский и старый русский кинематограф до сих пор не показал правильного движения на экране. Натурщики кино, изучив законы движения Дельсарта и законы экранной четкости и выразительности, разработанной в лаборатории, дадут на кинематографе ясные, понятные зрителю движения, построенные без всего лишнего, без загромождающих основное действие моментов. Таким образом, выражение чувств должно быть особо убедительным и реальным, но выполненным добросовестно хорошо управляющими собой ремесленниками, а не любителями и театралами.

Четкий, ясный, выразительный жест и характерная внешность есть те моменты, которые позволяют нашим натурщикам рассчитывать на конкуренцию с европейской и старорусской кинематографией.

2. Основным недостатком трюковых заграничных картин является неорганизованное, нехудожественное построение моментов, лежащих вне трюков, а также логические нелепости в построении сценарного скелета.

Изложенные выше положения исключают эти нежелательные моменты (трюк ради трюка, а все остальное не важно) в работе.

Тщательность трюковой работы натурщиков также предусмотрена. Весь материал прошел серьезную тренировку по акробатике и по укреплению работы нервной системы и сердца. В том виде, в котором это требуется профессиональными условиями ремесла.

Прилагаемый при сем прейскурант трюков, предполагаемых к осуществлению в первой производственной работе, дает понятие о том багаже, которым обладают наши натурщики в указанных планах.

Таким образом, обладая возможностью снимать трюковые картины — по нашему учету — если и ниже качественно американских, то не ниже немецких, мы имеем преимущество перед заграничным производством в том, что старались учесть слабые места из работы и не повторили делаемых ими ошибок.

Вот почему для наших съемок наиболее приемлемы простые, элементарные сценарии, на канве которых ярче выделится продуманное и тщательное художественное выполнение действенных задач.

3. При съемке натуры кинолаборатория также исключает возможности театрально-условных построений. Только реальная природа, реальные вещи, реальные постройки являются нашим материалом. Но выбрать для съемки надо не случайную реальность, а реальность ярко выраженную, организованную, легко воспринимаемую зрителем.

4. Монтаж, общее конструирование кинокартины особо тщательно учитывается. В этой области произведена большая теоретическая и практическая работа, которая научила пользоваться монтажом как главным выразительным моментом в картине, управлять им зрителем, а не только собирать картину по сценарию.

Съемка в расчете на монтаж будет производиться особо.

Все лишнее, отвлекающее внимание зрителя, затушевывается, все необходимое, выразительное фиксируется. Такой учет монтажа максимально повысит выразительность картины. Важность его учтена теперь всем кинематографическим миром. Конкурирующий с Америкой немецкий кинематограф все время пытается достигнуть в своих картинах монтажного совершенства.

Проблема монтажа поставлена и изучена лабораторией со дня ее основания, а руководители лаборатории в продолжение всего своего кинематографического стажа тренировались на монтажной работе.

Достигнутое в области монтажа в России будет небезынтересно для заграницы, что доказывают небольшие монтажные опыты, произведенные несколько времени назад и приобретенные Америкой.

5. Наконец, фотографическая и лабораторная проработка картины может при тщательном отношении к делу дать результаты, близкие к заграничным. Американские диафрагмы, наплывы, каширование и прочее совершенно доступны для русских операторов. Серьезная и ответственная организация съемки и всего производства даст возможность им показать хорошие фотографические и лабораторные эффекты.

Отчет за первую половину 1923 года и прейскурант работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории Л. В. Кулешова

Испытания последних лет переменили Россию, да не только эту страну, но и во всем мире, в каждой стране отразились по-разному войны, революции и все, что с ними связано. Потеряно много сил, истрачено много энергии, но многое и приобретено — окреп дух, невзгоды закалили, разрушения научили строить и создавать. Темп жизни еще более усилился. Работа, дело, представления о работе и деле, отношение к ним стало еще более понятным и нужным всем и каждому. Сейчас больше людей, умеющих стоять на своих собственных ногах, умеющих трудом создавать свою жизнь. Наука и техника не прекратили своего развития, наоборот, с каждым часом открываются все более и более значительные достижения в этой области. Над Москвой парят «юнкерсы» и «фоккеры» с каютами, стеклянными окнами в них, за которыми летают десятки пассажиров. Надпись «Luftpost» на письме, отправляемом нами за границу,— привычная и не удивляющая надпись. Беспроволочный телефон в Америке работает через зонтик любого человека, через каску полисмена, присоединяется к фонарному столбу, а дети на ночь слушают сказки, рассказанные удивительной машиной. Вещи, окружающие человека и необходимые ему, стали делаться очень совершенными, рациональными, удобными, хорошо рассчитанными, построенными без всего лишнего: американская конторская мебель, трубки, автомобили, кузова автомобилей, автоматические ручки, карандаши «Пенкаля» и прочее. В настоящее время вещи оказывают большое влияние на человека и на его жизнь, потому что, оперируя и обращаясь с хорошо построенными вещами, человек лучше, целесообразнее и гармоничнее распределяет свою жизнь и весь уклад ее в пространстве и во времени. Это помогает ему лучше работать и отдыхать, лучше распределять свое время, а следовательно, скорее приближает к

намеченной рабочей цели. Казалось бы, что современное искусство также должно было бы стать органически связанным с жизнью — отражать ее, сливаться с ней и быть каждому человеку нужным и необходимым, помогать ему, организовывать его чувства, его миропонимание. На самом деле в этой области произошло очень мало утешительного. Еще за несколько лет мировой бойни особо четко выявились формы «левого» искусства. Это была реакция против старых форм, против изживающего себя натурализма и импрессионизма. Теоретически происшедшее в области искусства было правильно, но, вероятно, почва, на которой новое искусство выросло, как и люди, выращивающие его, были органически не связанным с современностью явлением. Все, что произошло за время войны и революции, было продолжением ранее взятой неверной линии. Революционная эпоха, сосредоточение главного внимания государств и общества на войну создали благодарную почву для авантюризма в этой области. И то, что сейчас делается на фронте искусства, большей частью или авантюризм, или безграмотность, или заблуждение. Сотни различных направлений имеют весьма и весьма ограниченное число поклонников, а рабочие, обыватели — люди столицы и провинций — или не знают, или совсем не понимают «художественного кавардака», от всего заслуживающего или незаслуживающего внимания шарахаются с привычным, набившим оскомину воплем: «футуризм». Классическое искусство мастерства и техники уничтожено натуралистами, «левое» вначале было правильным протестом и революционным актом — теперь в нем много декадентского изврата и излома. Совершенно ясно, что наиболее близким из всех видов искусства для современного человечества является кинематограф. Он не может быть не слитым с нашей жизнью, потому что он изобретение недавних лет, реалистичен по существу и отражает жизнь во всех ее проявлениях, обладая способностью еще более ее организовывать. Только кинематограф реально показывает человеческую борьбу, движение и действие, лёт аэропланов, бешено мчащиеся поезда, автомобили, небоскребы, лифты, заводы, Африку, Испанию, Индию, Северный и Южный полюсы, деревни, мосты, США, СССР, воду, землю, небо, зверей и птиц — все. К сожалению, в области кинематографа так, как и всюду, творится много несуразного, нелепого и противоестественного его природе. Кинематограф прежде всего — фиксация и воспроизведение движения, а следовательно, и того, что движение порождает, — действия. Американцы давно это поняли, и их фильмы являются наиболее кинематографическими, действенными и, следовательно, наиболее соответствующими своему назначению. Американский кинематограф ближе всего к современной жизни, верно ее отражает, преломляя под кинематографическим углом зрения. Но у него есть крупные недостатки, особо заметные в начале его развития: неумелое конструирование трюков, создающее впечатление нагромождения, и непонятное сценарное объединение приключений, движения и столкнове-

ний людей и вещей в элементарной форме детективно-криминальной ленты. Теперь, последнее время, американский кинематограф меняется к лучшему, становится на настоящую дорогу — криминал трансформируется в героическую фильму, в которой герой — тип современного человека — побеждает темные силы и энергически прокладывает свою жизненную дорогу. Фильмы всего мира можно грубо подразделить на две основные группы: I — действенные американские и близкие к ним, II — психологические и исторические (исторические фильмы всегда, по существу, психологичны, потому что антураж этих картин мало способствует максимальному развитию движения). Первой группы мы уже коснулись, посмотрим, что представляет из себя вторая. Психологические картины берут свой материал или из театра, или из литературы; иногда его пытаются создать самостоятельно, но в результате получается похожее или на старый театр, или на литературу. Понятно, почему природа кинематографа — движение, он только его может фиксировать и воспроизводить. Акт психологический есть акт внутреннего порядка, и, для того чтобы его зафиксировать на кинофильме, его нужно сделать внешним, выражающимся в движении. Это большей частью не удается, и, как лишний момент в кинопроизводстве, его загромождают чуждыми для кино элементами. Даже крупнейшие кинематографисты недостаточно овладели своим производством, и только авантюристы или ослепленные люди могут утверждать обратное; а раз мы своим производством недостаточно владеем, следовательно, всякий лишний, осложняющий процесс в нашей работе затруднит создание хорошего товара — хорошей картины[1]. Человечеству необходимо учиться бодрости, энергии, работоспособности, умению побеждать тьму и темные силы, понять темп современности и современной работы, научиться обращаться с новыми вещами. Это нужно каждому: городскому человеку, а в особенности крестьянину и провинциалу. Психологический кинематограф этому научить не может — «психологии» у всех нас слишком много, а сил и бодрого духа необходимо прибавить. Исторические картины могли бы быть более приемлемым явлением — пособием, живыми иллюстрациями к истории, но, к сожалению, даже лучшие из них имеют такое же отношение к верной истории и так же правдоподобны, как заграничные рассказы о развесистой клюкве в России или о нашем образе жизни в СССР.

Итак, наиболее интересное, наиболее связанное с современной жизнью искусство — кинематограф. Его нужно особо внимательно изучить, вскрыть его сущность и природу. Это будет нужно и ценно для жизни, почти лишенной в настоящее время хорошего зрелища.

[1] Может быть в будущем и представится техническая возможность заниматься производством «психологических» картин. Но, вероятно, формы, в которые эти фильмы выльются, будут совершенно не похожи на современные того же порядка.

Как возникла кинолаборатория

Кинематограф — фиксация и воспроизведение движения. Фиксировать и воспроизводить интереснее всего наиболее показательные, наиболее организованные и выразительные явления. Следовательно, киноаппаратом надо снимать не что попало и не только то, что на первый взгляд кажется интересным, а только такое движение и такой действенный процесс, который протекает в особо организованных формах, является показательным образцом хорошего движения, легко зрителем читаемым и воспринимаемым как момент выразительный. Таким образом, необходимо изучить движение вещей и людей перед кинематографическим аппаратом, найти указания на законы, по которым это движение строится, и если все это будет узнано, учтено, и изучено, и применено в работе, то товар кинематографического производства — кинофильма — будет лучшего качества, нежели раньше. Кинематографическая картина состоит из целого ряда отдельных сцен, кадров, склеенных, смонтированных в определенном порядке. Если мы научимся строить движение перед киноаппаратом и в совершенстве им овладеем, то этого окажется мало, так как один из главных моментов конструирования кинофильмы лежит в монтаже, то есть в соединении, чередовании отдельных кусков, составляющих картину. Помимо построения кадров необходимо изучать монтаж, сущность кинематографии — способ компоновки отдельных ее частей.

С 1917 года пишущий эти строки начал заниматься изучением упомянутых выше производственных моментов в кинематографе. Несостоятельность путей русской кинематографии тогда была очевидна, и всякий желающий серьезно относиться к киноработе режиссер должен был направлять свои изыскания в область закономерной кинематографии и пытаться установить фундамент для закономерного построения фильма. Первые шаги работы, продолжавшиеся несколько лет, были трудными и мучительными шагами: грандиозное ополчение собралось и встало на пути новых работ. Киноактеры, не желая признавать свою несостоятельность, возмущались, кинофабрики в лице директоров и управляющих испугались могущего открыться нового в производстве и, будучи крайне консервативными, а главное, трусливыми по части «революции», всячески помогали тормозить и ликвидировать изыскательную работу. Кинорежиссеры, операторы, лаборанты, литераторы — умудренные специалисты дела — не пожелали расставаться с привычным отношением к работе и ее оценкой; они изо всех сил старались окружить свое ремесло ореолом таинственности, магии, темных сил и фокусничества. Совершенно понятно, что сейчас же первые попытки киноработы в новых планах встретили много врагов, неумолимых, не пожалевших ничего для ее ликвидирования и торможения. Союз работников художественной кинематографии относился к ней почти враждебно, во всяком случае, пренебрежительно — это

было понятно, потому что он союз спецов, магов и волшебников. Фирмы: «А. Ханжонков», «Козловский-Юрьев» — как хозяева не давали возможности работать так, как было нужно, и урывками почти тайком, почти нелегально приходилось производить нужные эксперименты и пробы (например, «Проект инженера Прайта» [1]), невиданные и неизвестные тогда кинематографической России, да и многим европейским странам. Годы революции, гражданская война еще более усилили атмосферу голодовки, направили внимание на другое, и только к концу гражданской войны удалось снять на основах полученного от исследований материала несколько монтажно построенных гражданских хроник и хроники боевых действий. Несколько хроник вскоре были проданы ВФКО в Америку. Операторы и помощники режиссера отдела хроники ФКО переломили свое упорство и недоверие к новым методам работы и позднее продолжали работу в намеченных планах, к сожалению, мало углубляя их, не расширяя, не контролируя, не развивая. Заведующий фотокиноотделом Лещенко под влиянием все еще оппозиционно настроенных против подобной работы кинематографистов старательно мешал дальнейшему развитию опытов, ставших уже достаточно проверенными и реальными, перешедших из области экспериментов в область практическую. Неожиданно помощь пришла со стороны фотокиносекции Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов в лице тогдашнего помощника заведующего секцией Т. Л. Левингтон. С помощью т. Левингтон были произведены важные эксперименты и прочтен доклад о закономерном построении кинематографических картин. Позднее доклад был напечатан на пишущей машинке в ограниченном числе экземпляров, на правах рукописи. 1921—1922 годы были особо значительными для работы, она протекала в Государственной школе кинематографии, ныне институте, где возможно было в течение зимы в шести-пятиградусной температуре с кучкой полуголодных учеников особо внимательно и детально изучить планы новой работы и вместе с режиссером-художником В. С. Ильиным продемонстрировать их на ряде показательных вечеров школы. У большинства старых кинематографистов показательный вечер имел средний успех, большинство же театральной, художественной и новой кинематографической публики его восторженно приветствовало. Немецкий критик Павел Шеффер написал в «Berliner Tageblatt» по поводу вечера необычайно лестную для нас рецензию, основным, подбадривающим для нас пунктом в которой было: «Счастливая своей бедностью Москва, в ней не создается теперь памятников времен Потемкина или старого Лондона, но взамен этого она принесет в Европу высокую кинематографию, которая создается в стенах московской киношколы». Рецензия г-на Шеффера оказала некоторую помощь школе, стало теплей, может быть, это совпало с наступлением лета,

[1] Первая русская монтажно построенная картина.

мы хорошо не знаем, но, во всяком случае, вывеска: «Государственный институт кинематографии» — была повешена над входом в бывшую школу и техникум. К осени 1922 года начались приемные испытания, вошло преобладающее количество новых учеников, начались перевыборы правления и, как, к сожалению, полагается в таких случаях, междоусобная борьба, стремление к власти, создаванье из института солидного «ведомства» и т. п. Почти все старшие ученики школы и все участники показательного вечера вместе со мной не видели возможности продолжения серьезной и упорной работы в стенах института и принуждены были его покинуть. В институте продолжать работать было неблагоразумным, необходимо было подыскать помещение и чью-то помощь. На профобр и государство надежды никакой не было, решено было обратиться к руководителю Опытно-героического театра Б. А. Фердинандову. Обращение оказалось верным, Опытно-героический театр, сам загнанный, ютящийся в наперстке, в одной из самых маленьких комнат театра бывшего «Зон», тепло и радушно нас встретил, дал нам по вечерам свое помещение и всячески помогал работать. Мы всегда будем благодарны Борису Алексеевичу за товарищескую руку помощи, которую он протянул нам, несмотря на всю тяжесть своей собственной работы. Так возникла начавшая регулярно работать 1 января 1923 года Экспериментальная кинолаборатория. На каких основах строится работа кинолаборатории, как она протекала и каковы результаты — вы прочтете дальше. Но что мы теперь же с особым удовольствием констатируем — это заметный рост наших последователей, а главное, частое и, кажется, сознательное употребление наших рабочих терминов, определений и положений кинематографистами, ранее бывшими в особо враждебном к нам отношении. Может быть, это и паллиативное, но безусловное признание, особо в тех случаях, когда зачастую не делается никаких ссылок на то, что наша группа с огромным трудом и упорством заставила сделаться кинематографически жизненными ряд презираемых ранее проблем. Мы твердо верим и непоколебимо знаем, что динамический кинематограф победит. Он весь в современной жизни и для нее — единственное реалистическое и реальное искусство, могущее быть научно-организованным производством. Героические мифы нашего времени создаст кинематография; наша скромная работа имеет все права на существование и поддержку.

Июль 1923 года. Тамбов.

Теоретическая и практическая работа кинолаборатории

Доброкачественное производство кинематографических картин требует изучения всех моментов работы. Должны быть учтены различные впечатляемости фильм, техника работы натурщика (актера), освещение, само-

стоятельное значение света, фотографирование, печать, эксплуатация фильмы, выгодность и необходимость того или другого репертуара. Все элементы кинопроизводства и эксплуатации должны быть хорошим производственным коллективом учтены и изучены в совершенстве.

Кинематографическая картина показывается на экране-четырехугольнике, имеющем всегда одно и то же отношение сторон, то есть она протекает в пространстве, всегда определенном, одном и том же. Картина имеет и длительность, распределяется во времени, при нормальной проекции эта длительность всегда одна и та же: демонстрация одного метра фильмы занимает некое постоянное время. Следовательно, работа всего заснятого на фильму протекает во времени и пространстве, в строго распределенном времени и пространстве, поддающемся изучению. Если мы установим и изучим способы наиболее ясного, наиболее четкого и выразительного распределения движения и положений людей и вещей на экране — натуры, то, естественно, впечатление от картины у смотрящей ее публики будет особо хорошим. Начнем разбирать построение картины, идя от общего: прежде всего картина есть соединение, композиция, чередование отдельных смен, кусков, из которых она составлена, — кадров. Это чередование, технически называемое монтажом, есть самое главное, самое существенное в общей конструкции киноленты. Монтаж — средство преодоления киноматериала, способ его организации и способ овладевания зрителем — организации его чувств, его впечатлений. Монтаж отличает кинематограф от театра, он спасает его от скучной роли: живой фотографии. Как бы хорошо ни была снята отдельная сцена, отдельный кусок, все равно он будет являться живой фотографией натуры, в худшем случае хаотической, в лучшем — организованной. Только монтаж соединяет наш разрозненный материал в целое кинопроизведение — в картину, только монтаж создает «кинематографическое» впечатление от фильмы. Чем длиннее отдельные сцены, тем монтаж менее впечатляет, менее чувствуется. Следовательно, длина отдельных кадров должна быть такой, чтобы за ней не скрывалась, не ускользала монтажная линия. Чередование разных «планов», разных способов съемки деталей действия, чередование различных точек зрения съемки путем монтажа особо усваивается зрителем, и он как бы берется режиссером на руки и с быстротой молнии переносится с одного явления на другое, все видит своими глазами, а иногда и глазами натурщика (актера) и, управляемый режиссерской рукой, принимает непосредственное участие в реально воспринимаемом им кинодействии.

В плане монтажа установлены и изучены следующие основные пункты и положения:

1. Способы построения движений в кадре таким образом, чтобы единая линия, единое направление его не разрушалось быстрыми сменами отдельных кусков. Это было очень важно изучить, чтобы избегнуть

утомляющего глаза зрителя мигания, ранее неизбежного в быстро смонтированных (по-американски) картинах.

2. Разработаны все возможности преодоления монтажом театрального единства времени и места действия, способы съемок конкретно выраженных кусков движения без всего лишнего, загромождающего внимание зрителя, и соединение этих конкретно выраженных кусков в гармонической и выразительной последовательности.

3. Разработаны все возможности управления зрителем, перенесение его на разные точки зрения и введение его как бы непосредственно в само кинодействие (съемки с точки зрения действующих лиц).

4. Учтено влияние монтажа на психическую и механическую работу натурщика, на работу и засъемку вещей и мертвой натуры. Изучены разнообразные монтажные трюки. Осуществлена возможность создания путем монтажа не существующей реально земной поверхности и не существующего реально человека. Пояснение: если мы будем снимать единое действие, например встречу двух людей, разобьем его на отдельные, составляющие монтажные моменты и каждый момент будем снимать на разных «фонах», на разной натуре, то получится совершенно реальное впечатление оттого, что части натуры, находящиеся в разных местах, далеко отстоящих друг от друга, воспримутся, как находящиеся в одном месте. То же самое в обратном положении, когда натура — фон — остается неизменной и подмениваются люди, исполняющие единую линию движения. Так можно создать впечатление, что на туловище одного человека голова другого и т. д. Значение этих работ чрезвычайно важно.

5. Изучено самостоятельное (монтажное, помимо пояснительного) значение надписей и пауз и диафрагм в процессе монтажа. Учтено распределение монтажа во времени: его гармоническая линия, его метр и ритм. Время, которое монтаж занимает, в котором распределяется монтажный процесс, должно быть разбито на составляющие его отдельные измерительные единицы. Чередование ударных и неударных моментов на этих единицах, моментов акцента придает тот или иной метрический характер монтажу (элементарно: энергический или лиричный). Соотношение длительностей различных кадров дадут монтажную гармонию и монтажный ритм.

6. Наконец, приобретено достаточное количество опыта в монтировании и съемках монтажно построенных картин, а также изучены мелкие, не имеющие первенствующего значения технические явления в области монтажа [1].

Вышеизложенное касается монтажа — композиционного момента в кинокартине, путем монтажа в выразительное и гармоническое целое со-

[1] Все изложенные пункты детально разобраны в первой части брошюры Л. Кулешова: «Фундамент закономерного построения кинематографических картин».

бирается материал — отдельные кадры, смены и сцены. Движение вещей и людей, заснятое киноаппаратом, создает этот материал, который является проекцией на экран света и тени. Как нужно строить движение для кинематографа? Экран — четырехугольник с определенным взаимоотношением сторон. Пути движения можно зафиксировать, зарисовать. Если движение в этом четырехугольнике будет настолько хаотично, что направления его, отношения к сторонам будут неясны, то это движение зритель легко не прочтет, он его воспримет как невнятное, непонятное, нечеткое. Это восприятие будет аналогично восприятию не умеющего говорить на сцене актера, заикающегося и «шамкающего». Если мы будем на экране показывать движение определенное, легко читаемое, с ясным и четким положением в пространстве, то это движение будет особо приятно зрителю, он его легко поймет и быстрее воспримет его пластический смысл и значение. Движение, направленное параллельно любой грани экрана, всегда будет особо понятным (движение горизонтальное и вертикальное). Косые движения ясны только тогда, когда угол их отклонения от вертикали и горизонтали достаточно быстро зрителем усваивается, например половина прямого угла. Так должно располагаться движение на двухмерной плоскости экрана; перед съемочным аппаратом оно протекает в трех измерениях, следовательно, работу перед аппаратом необходимо строить так, чтобы она, заснятая и проектируемая, верно распределилась на экране в пределах легко понимаемого зрителем, в пределах пространственной метрической сетки. На этой сетке, получаемой от всех наиболее простых, наиболее ясных и возможных на экране движений, должна быть распределена работа вещей и людей. Пространственная метрическая сетка совершенно не связывает кинонатурщика, она не создает ненужной схематичности и угловатости движений, она только исключает все лишнее, ненужное и засоряющее, оставляя четкое и ясное. Также допускает и сложные движения по ломаным, кривым и окружностям, только и они должны быть правильно распределены.

Для того чтобы натурщику было возможно легче работать в пространстве, для того чтобы он добился максимальной четкости и ясности в движениях, весь его механический процесс настраивается в определенном диапазоне — в определенных осях, координирующих пластически совершенную работу его сочленений. Возьмем для примера какое-нибудь сочленение — скажем, шею. На шее голова может делать движения в стороны, жест, соответствующий отрицанию, — это будет движение по вертикальной оси, то есть мы как бы проткнули голову сверху донизу осью, стержнем и поворачиваем на нем в стороны. Движение шеи по горизонтальной оси будет соответствовать жесту утверждения — наклону головы к себе, поперечная ось даст сомнение, недоверие. Это наклоны головы к плечу и от плеча к плечу. Конечно, на самом деле пластически и механически шея, как и всякое другое сочленение, имеет N-е количест-

во возможностей движения, а следовательно, и N-е количество осей. Но, например, в музыке для слуха музыканта существует бесконечное количество находящихся в природе звуков, однако же достаточно определенного музыкального диапазона, например диапазона рояля, чтобы на нем можно было сыграть весьма сложную музыкальную композицию — пьесу. Так же и с человеческим движением: для того чтобы его вывести из состояния хаоса, для того чтобы с ним легче было оперировать и легче им управлять, его необходимо настроить в определенных, ясно выраженных осях. Для работы вполне достаточно настройки жеста на трех основных осях: горизонтальной, вертикальной и поперечной. Ученики кинолаборатории тренируются в осевой работе, причем распределяют ее в пространстве по метрической сетке, чем и достигается особая четкость и выразительность их работы. Необходимо заметить, что чем несовершеннее живой материал, чем он менее тренирован, тем ему выгодней свою работу строить более элементарно, более схематично. Как только ученик становится более виртуозным в смысле техники, так свой диапазон он увеличивает, но увеличение этого диапазона за пределы легко воспринимаемого зрителем не только бесполезно, а даже вредно, потому что создает впечатление нечеткой работы, так же как и от движения неумелого натурщика. Движение может быть ударным и неударным (сильным и слабым), долгим и коротким, то есть, протекая во времени, оно должно подчиняться всем законам гармонического временнóго процесса. Каждый жест имеет свою длительность, эта длительность может быть записана нотным знаком, изучена, воспроизведена. Чередование ударных и неударных создадут временнóй метр, определяющий метрическую систему, характер времени (так же, как и в монтаже). Сильное движение получается от особого пластического сочетания его с предыдущим и последующим моментом движения и особым распределением осей и пространственной контрольной метрической сетки.

Упражняясь строить свою работу закономерно в пространстве и во времени, натурщики кинолаборатории совершенно точно знают каждую долю своего времени, жест и его пространственное положение и длительность. В их работе нет ничего случайного, любой момент рассчитан, учтен, выучен и сознательно исполнен. Естественно, что такая работа делает их технически высококачественным живым материалом. Упражняясь строить отдельные этюды и отрывки, натурщики столкнулись с возможностями по-разному строить отрывок в целом, придавать ему разные характеры, неодинаково распределять составляющие общее целое моменты. Различные степени талантливости, сообразительности, находчивости и остроумия создавали в работе известные градации, несоответствие, неравноценность. Необходимо было так вскрыть сущность киноработы натурщика, чтобы построение им отрывка было наиболее интересно и значительно. В особенности это важно для самостоятельной работы. Вообще

же лаборатория предполагает, что в кинокартинах ее натурщики будут технически совершенно выполнять построения режиссера, единственного человека, ответственного за картину. Но помимо натурщиков это необычайно важно для режиссера — он должен знать способы общего построения действия, все составляющие его элементы и распределение их. Таким образом, его работа будет лишена режиссерского произвола и любительски «художественного» «хочу», и то, что у одних будет достигнуто способностью и талантом, у других будет достигнуто знанием грамматики и синтаксиса кинематографического действия. Человеческое тело, как всякий живой организм, имеет стремление увеличивать свою площадь в некоторых случаях жизненного процесса, а в некоторых — уменьшать ее, то есть обладает способностью свертывания и развертывания. Общую линию свертывания и развертывания, хотя бы она происходила с нарушениями в движении, легко уследить и обратно легко построить. Человек может подниматься и опускаться по отношению к той поверхности, на которой он работает, он может занимать ударные и неударные положения, наконец, его тело и весь процесс движения происходит в различных сменах разных напряжений. В нем может быть избыток сил и упадок их, которые по-разному отразятся на характере жеста. Наконец, натурщик должен знать психологическое и физиологическое значение движения и распределять гармонически длительности. И вот, учтя все эти моменты, возможно выразительнее их распределяя на режиссерской партитуре своей работы, натурщик или режиссер добьется того, что подобным способом построенное действие всегда будет гораздо значительней, лучше и доброкачественней, чем действие, построенное халтурно — по наитию[1]. Конечно, все технические моменты должны быть настолько хорошо изучены, органически приняты и прожиты, что при процессе настоящей работы они учитываются подсознательно, так же как грамматика,— грамотный человек не думает о ней, когда пишет.

Момент условный, театральный на экране не выходит, выходит только натура, реальность, особо хорошо, когда она организована и удовлетворительна, когда просто реалистична и натуралистична. Нереальные построения, близкие по характеру к тому, что обобщают обывательским понятием «футуризм» и необывательским «левый фронт», возможны путем монтажа и особого характера движений, но то, что двигается и что монтируется, должно быть совершенно реальным. Грим, бутафорские декорации, актерничество дурного свойства — изображение роли, пластически чуждой натурщику, — неприемлемо и засоряет кинематограф чуждым и враждебным ему театром. Да и вся техника работы человека, изложенная выше, неприемлема для актера сцены и недоступна ему. Понятно почему: кинематографическое действие всегда воспринимается только с

[1] Логический порядок мышления.

одной точки зрения — с точки зрения съемочного аппарата. На театре публика смотрит спектакль с разных точек зрения — с различных мест в зрительном зале. Второе: съемочный аппарат может быть приближен к актеру как угодно, то есть наш зритель как бы подводится непосредственно близко к действующему лицу, и, более того, действующее лицо подается ему в увеличенном размере (съемка «крупно»). Следовательно, радиус жеста, движения киноактера должен быть соответствующе изменен: размер (величина радиуса) движения прямо пропорционален расстоянию от съемочного аппарата. Мы должны оперировать только с реальностью — натурой и натурщиками — и придавать им формы, «подавать» их так, как это необходимо. Вот почему понятия «актер» и «актеры» изгнаны из нашей работы. Для того чтобы натурщик не вдавался в ненужные извраты, изломы и вкусовые стилизации своей работы, лаборатория приучает его по-деловому строить свое движение, работать, реально двигаться перед аппаратом, а не изображать по-актерски различные роли. Экономия, наименьшая затрата сил, вскрывание механической сущности действия, отсутствие лишних движений, движений навязчивых, без которых можно обойтись,— главное, на что должен обращать внимание натурщик. Грим совершенно не употребляется за очень немногими исключениями, и то самого невинного характера. Репертуар наших картин определяется легко: психологические и исторические картины некинематографичны, противоестественны его природе и, следовательно, нам чужды. Необходимы картины действенные, динамические, построенные на движении. Криминальный характер фильм несерьезен и часто вреден, действительно необходимым репертуаром является репертуар героический.

Кинематограф — единственное искусство современности, которое имеет возможность давать подлинный героический репертуар, показывать сильных, энергичных людей, их борьбу и их победу. Это наиболее полезное, наиболее нужное зрелище для публики, наиболее любимое ею и наиболее отдохновляющее и успокаивающее. На театре героические действия рассказываются, и в них публика верит, на кинематографе их необходимо показать, они выражаются в смелых поступках и действиях, в моментах определения злодейства и добродетели, только эти моменты являются условными, сценарными. Это накладывает особые обязанности на кинонатурщика и заставляет особо относиться к воспитанию своей нервной системы, сердца, физического развития. Вот почему на первом месте в работе кинолаборатории физическое развитие натурщика; проходится всеми, и мужчинами и женщинами, бокс, акробатика, гимнастика, плаванье, управление автомобилем (за недостатком средств, к сожалению, теоретически), станок, специальные профессиональные силовые упражнения, драка и борьба. Результаты работы за первую половину 1923-го года значительны: по акробатике делаются сложные номера, включая сальто-мортале. Боксом владеют, гимнастикой, балансированием, плаваньем

тоже, и, наконец, профессиональные упражнения и драки на последних перед летними каникулами зачетах показали удовлетворительные результаты. А главное — натурщики лаборатории представляют из себя спаянную, энергичную, храбрую группу людей, могущих научиться все делать и неустанно стремящихся совершенствоваться и работать. И все это было очень трудно сделать, потому что приходилось орудовать своими силами, без поддержки государства и частных лиц, без нужных преподавателей, без денег, пользуя любезно предоставленное, но крохотное помещение и свою собственную энергию. Над специально кинематографическими дисциплинами также велась усиленная работа, давшая ожидаемые результаты. Особо интересным в нынешнем году рабочим достижением были упражнения в мимике — работе лица — средней и старшей группы, характер этих упражнений, отрывков и этюдов очень близок к манере позирования натурщиков американского режиссера Гриффита в картинах «Нетерпимость» и «Найденыш Джуди». Наконец, старшая группа произвела несколько необходимых теоретических работ, внимательно познакомилась со светом и фотографией, а также сильно увеличила багаж наблюдений просмотром и разбором новых кинокартин, пользуясь часто любезностью администраций кино Малая Дмитровка, 6, и Б. Златоустинский, 9, пропускавших наших натурщиков по льготным условиям. Неумолимы же в этом отношении государственные кинематографы.

Что надо делать!

Наши кинофабрики и ателье, еще до бегства большинства их хозяев за границу, уступали в смысле технического оборудования европейским и в особенности американским. Они были более похожи на кустарные мастерские, правда, иногда крупного размера, а не на фабрики массового производства, не на заводы. Характер нашего производства был таков, что регулярной возможности сбывать фильмы за границу не представлялось, да и спрос на них был очень небольшой. Хорошая лента размножалась в лучшем случае в четырнадцати-пятнадцати экземплярах. Конечно, такой масштаб производства не позволял выпускать монументальные картины и волей-неволей ограничивал работу ателье камерным масштабом. «Камерность» совершенно не свойственна кинематографии и в плане организации производства и в плане конструирования фильмы. Кинематограф обладает массой неограниченных возможностей: он показывает все, снимает все реально существующее, и особо интересным и занимающим на нем выходит то, что превосходит нормальные, обыденные масштабы: многоверстные погони, колоссальные постройки и сооружения, комбинации разных сюжетов в одной фильме — соединение моря, пустыни, города, диких зверей и механических птиц. Зритель всегда ждет от картины многообразия и широты масштаба, и если картина его удов-

летворяет, то он больше за нее платит и, следовательно, она имеет больший сбыт и является коммерчески выгодной. Только картины подлинно кинематографического, грандиозного масштаба могут эксплуатироваться во всем мире. Производство таких картин требует больших, хорошо сорганизованных и оборудованных заводов, но зато оно является действительно доходным производством, не только себя окупающим, но и значительно увеличивающим затраченные на него капиталы. Теперь, после периода всеобщей разрухи, наши ателье и кинофабрики окончательно развалились. Их пытаются починить, но, починенные, они вряд ли окажутся приемлемыми для серьезного производства. Построить новые ателье, организовать в СССР новые кинопроизводства в настоящее время не по силам: нет достаточно крупных капиталистов, могущих затратить почти сказочные суммы. Правда, кинодельцы и киноспекулянты не дремлют: мы уже имеем названия нескольких «солидных» новых кинофирм. Что это такое? Это или прикрытие полуфиктивным производством мелкого проката заграничных фильм, или типичная халтура, с авантюрным оттенком и единственным желанием почти на авось «подработать». Разговоры о том, что сейчас нужно начинать с «маленького» и постепенно расширяться, неубедительны, неубедительны потому, что организация новых фирм в корне нерациональна и заранее гарантирует их скорую гибель. Какие картины могут выпускать организующиеся новые фирмы в своих кустарных ателье без усовершенствованных осветительных ламп и прожекторов, без операторов, художников, режиссеров, лаборантов, натурщиков? Только чрезвычайно камерные, наивные, кустарные. Может быть, из-за затруднительной конкуренции с картинами иностранными они первое время и продержатся на экране, но вскоре же станут окончательно бездоходными.

И все равно, как бы миниатюрны, как бы скромны ни были вновь выпускаемые картины, они не смогут оправдать затрат на них при современной ограниченности возможностей проката. Ателье будет не использовано, затраты на него не оправданы, и в результате наступит крах и ликвидация. Очевидно, что гораздо выгоднее было бы всем нарождающимся фирмам соединиться, построить большое, технически совершенное одно общее ателье и лаборатории и пользовать их совместно[1]. Ателье и фабрика могут быть гораздо солиднее и совершеннее, чем индивидуальные для каждой фирмы, использованы они будут максимально, и, конеч-

[1] В № 3/7 журнала «Кино» директор «Руси» М. Н. Алейников высказывает точно такую же мысль о перспективах нашего производства. «Надо надеяться, что дальше разговоров дело не пойдет»,— говорит он о предположениях шести фирм построить шесть ателье. Мы с особой радостью отмечаем это, с нашей точки зрения, глубокое понимание кинопроизводственного дела М. Н. Алейниковым, что в особенности приятно, потому что в большинстве наших новых фирм директора и заведующие больше предаются безответственным художественным мечтаниям, а дело организовывают более чем полюбительски.

но, не следует опасаться лишней тесноты, потому что можно гарантировать, что если бы производство происходило в собственных каждой фирмы ателье, то это ателье пустовало бы без работы месяцами. Кроме того, фирмы должны обеспечить себе возможный сбыт картин. Чем он вызывается? Интересным для публики репертуаром и исполнением и спросом за границей.

Прежде всего, просто хорошая современная картина, действенная, постановочная и трюковая — интернациональная по существу,— может иметь сбыт и здесь и за границей. Такую картину невозможно заснять в России. Она потребует съемки пароходов, аэропланов, поездов, автомобилей, больших улиц, большого движения, больших толп — все это в настоящее время у нас недоступно и со стороны технической и финансовой. Москва слишком специфична, национальна для такой фильмы, Петербург неудобен из-за света. Русская психологическая картина никогда не может быть бесспорной по качеству, и если найдет спрос, то только главным образом в провинции и при очень удачном стечении обстоятельств в Германии. Исполнителей для таких картин нет: кинокороли либо умерли, либо живут за границей. Выписать их сюда — значит удорожить фильму настолько, что не будет никакого расчета ее снимать. Историческая русская фильма, доброкачественно и честно исполненная, является лучшим товаром в настоящее время, но товаром, доступным выполнению очень немногих из имеющихся налицо киноспециалистов. За границей — необычайный интерес ко всему русскому и русской истории и старине, эти картины за границу пойдут и оправдают затраты. Затрат потребуется чрезвычайно много, халтурно историческую картину ставить нельзя. Но такие картины не могут быть «кинематографичны», и только ими снабжать рынок нельзя. Публика требует и современного репертуара и, конечно, его больше любит, потому что только он дает ей реальное зрелище — настоящий, подлинный кинематограф. Революция и войны переменили Россию. Народ окреп, психология изменилась, появился новый быт: здоровых, энергичных людей, деловых и умеющих постоять за себя. Таких людей еще немного, но они появились, они уже есть. Необходимо создавать рассказы, повести и мифы об этих людях, необходимо показывать их жизнь, борьбу и приключения, протекающие и происходящие в современной России. К ней отнесутся с должным вниманием. Необходимо заметить, что подбор материала в лабораторию совершается по следующему принципу: особо желательными являются здоровые, сильные, энергичные люди с выразительными и характерными лицами и фигурами. Томным красавицам и красавцам «психологической» кинематографии на экране уже нет места. Мэри Пикфорд, Гарри Картер, Эди Поло, Мэри Вэлькампф, Морэно, Пирль Уайт, Конрад Вейдт, Аста Нильсен, маленькая героиня из «Нетерпимости» — характерные типы настоящих натурщиков. Покойная Холодная и американские сестры Толмедж

очень хороши только для обывательской и мещанской массы, до сего времени не потерявшей способности восхищаться абрикосовскими конфетными коробками и английскими открыточками с изображением «леди».

Все, что отмечено в отчете лаборатории и прилагаемом фотографическом прейскуранте, сделано, как уже было сказано, в первой половине 1923 года, с будущего учебного и рабочего года будут приняты меры к расширению учебной и экспериментальной программы лаборатории, с 1-го августа открыт новый прием учеников в младшую группу.

Производственные планы осуществляются постольку, поскольку представится материальная возможность их осуществить. Конкретное выражение этих планов: съемка динамических картин героического репертуара, современно-русских, если работа лаборатории и производственного коллектива будет протекать в СССР и если он будет увеличен до съемок картин интернационального значения. План достижения производственных возможностей: подбор хорошего материала и спайка коллектива, изучение всех моментов кинопроизводства, максимальная техническая, художественная и акробатическая тренировка. Натурщики лаборатории должны всячески воздерживаться от халтуры и от не связанных с плановыми работами съемок, стремление «сниматься» во что бы то ни стало, ради самого процесса съемки недопустимо. Следовательно, деловые переговоры о грядущих производственных перспективах лаборатория предполагает возможными только тогда, когда гарантируется серьезный подход к работе, отсутствие халтуры и мелкой коммерции, столь типичной для русских кинематографических кругов.

План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г.

ТЕТРАДЬ 1-я

Осенью прошлого года сложившиеся обстоятельства и неустанное желание работы создали экспериментальную кинолабораторию, которая проработала благополучно до летнего перерыва, пользуясь любезно предоставленным Б. А. Фердинандовым помещением. Я, старшая группа, несколько человек, особо связанных с лабораторией учеников, и молодые ученики горят одним желанием: добиться возможно скорейшего приложения своих сил и накопленных знаний на производстве. Большинство из нас знают, чего они хотят, и большинство перенесло огромное количество всяческих лишений, невзгод, неприятностей и прочее в стремлении накопить возможно больше знаний и добиться желаемых результатов. Я напоминаю о голодовках, которые еще не ушли в область преданий и для многих из нас остались жуткой действительностью, о моральных разочарованиях

и ударах, о переутомлении, о тяжелом вначале компромиссе, позднее отрешении, которое мы должны были сделать осенью, во время разрыва с ГИКом. Это стоило многих сил, многих нервов и многого здоровья. Наконец, то, что происходило раньше: гардиновская эпопея, связь с ним некоторых из вас, разрыв, разочарования и в работе и в людях, тяжелые семейные условия жизни и трагедии — все было своевременно поставлено на карту, все было принесено, простите за вульгарное определение, в жертву долгу и работе. Я многих могу упрекнуть в больших деловых преступлениях: лени, халатности, халтурничании и прочем, но когда я вспоминаю хотя бы о работе над гиковскими показательными вечерами, когда перед моими глазами проходят: внимательное напряжение главных монтажеров Рейха и Комарова, безукоризненная работа Дуси Чичеровой-Соловьевой, шестнадцатичасовое репетирование Хохловой, чинка занавесей, трагедии Чистякова, тогда я прощаю все нашей старшей группе, и главным рабочим, и ученикам, потому что они показали себя настоящими людьми, настоящими рабочими и фанатиками-кинематографистами. На нашем пути было много испытаний, многое нас победило, но многое победили мы с честью: бодро, весело, энергично — и проделали это почти без сил, полуголодные, переутомленные и обессилившие в ледяных помещениях ГИКа. Девять месяцев тому назад я собрал старшую группу у себя, я был окончательно тогда выбит из колеи свалившимися на мою голову деловыми и личными несчастьями, тогда же вся старшая группа высказала мне свое доверие и желание не расставаться со мной и вместе продолжать пробивать брешь ненавистного нам психологического кинематографа: добиваться динамической кинематографии — действенных фильм и возможности реально работать. Если бы этого не случилось, я навсегда бы бросил кинематограф. В течение работы нашей лаборатории старшая группа помогала занятиям как могла, но особого напряжения, напряжения предыдущих лет ею проявлено не было. Да это было и ненужным и непосильным. Главная тяжесть ведения лабораторных дел пала на Назарова и Барнета. Много и хорошо работала Бузкова, много и хорошо работал Комаров, помогали Пудовкин и Хохлова, но Комаров, Хохлова и Пудовкин показали уже, на что они способны, и вытерпели значительно большее, так что та энергия, которую они затратили в нынешнем году, не была чрезмерной для них, хотя и значительной по существу. Я не принимаю во внимание работ Хохловой по фотографии, это огромная затрата энергии. Назаров и Барнет работали значительно больше, почти так же, правда, не по их вине, но все-таки, как это делали в прежнее время «старики», — на их плечах бóльшая часть груза лаборатории в нынешнем году была вынесена, и то, что они сделали, еще более их приблизило к нам и приобщило к настоящей работе, достойной членов нашего коллектива. Не все были столь героичны и стойки в рабочих испытаниях: Подобед, Оболенский, Чистяков, Чекулаева сдали, не вы-

держали «бессмысленного», «неоправданного», с их точки зрения, напряжения и «бесплодной» работы и окончательно принялись за устройство всяческих благополучий своей жизни, правда, остались нашими друзьями, но реального участия в деле не принимают. Я не обвиняю их, и никто из нас пока не имеет права их обвинить, да к тому же мы все хорошо знаем, что это вре́менное малодушие, которое при первых признаках реальной работы исчезнет и снова нам вернет «погибших» товарищей. Все вы имеете полное право устать, все вы имеете полное право отказываться продолжать биться как рыба об лед в доискивании реального производства. Учебная, экспериментальная работа вас уже слишком переутомила и, как некоторым из вас, может быть, кажется, органически стала неприемлемой. Я подтверждаю, что на реальную работу вы имеете право и должны ее получить.

И вот поэтому-то я и обращаюсь ко всем вам. Обращение мое серьезно, продумано, и я за него ответствен, как вам угодно. Верьте мне так же, как вы верили тогда, когда я собирал вас во времена «гиковских историй» и решал с вами пути дальнейшей работы. Я все продумал, я все взвесил, я все учел и заявляю: «Мы победим! Мы не можем не победить, мы должны, а раз мы должны, мы это сделаем!»

Победить мы обязаны весной будущего года, мы начнем производство или сами, или с помощью частного капитала, или государственного.

И весь этот год должен быть годом особого напряжения для всех нас. Все должно быть кинуто на наш фронт — добычи производства. Все внимание на дело! Только мобилизация наших старых работников победит все препятствия к достижению цели. Мы все должны в нынешнем году работать в лаборатории, сил не жалеть, рабочих часов не считать, малодушные и сбежавшие должны вернуться к нам, если не вернутся, то нам больше не по дороге с ними, мы победим и одни. Но пускай они опомнятся, не предают товарищей и будут вместе добиваться того, чего сами в глубине своих помыслов так жаждут.

Если мы в этом учебном году наладим максимальные занятия в лаборатории, создадим новый прейскурант-альбом, устроим хороший показательный вечер и вольем в лабораторию новую ученическую массу,— мы победим. Кроме того, старшая группа и наша администрация должны всячески вселять в ученическую массу лаборатории рабочий, бодрый дух, энтузиазм, фанатизм — настоящее отношение к делу. Тем более что наша победа не только идейная победа — реальное производство всех нас обеспечит в смысле финансовом, мы больше не будем нуждаться, наша работа будет хорошо оплачена.

Если вы окажетесь не в силах сделать то, что сделать необходимо, то вы окажетесь неспособными пробивать дорогу своей кинематографической жизни. Наше дело погибнет в нынешнем же году. Покажем же,

что мы сильны, умеем стоять на своих кинематографических ногах, и дадим возможность долгой и победоносной жизни нашему делу. Динамическая фильма победит мир, ибо действенный кинематограф — единственное, необходимое современному человечеству зрелище. Мы будем лучшим производственным коллективом в мире, коллективом «Динамическая фильма», а то, что я вам сообщил, это не лирический порыв, а призыв к исполнению долга, призыв, чрезвычайно ответственный и тяжелый для меня. Не жалейте сил для победы, своих сил я жалеть не буду, и мы победим!

Тамбов, июль 1923 г.

Группа активных работников должна быть учтена, каждый должен заявить, за что он может взяться, рабочие функции в зависимости от этого будут распределены мной.

Что мы должны делать в ближайшее время

1. Выяснить вопрос с помещением. Работать с ОГТ или найти самостоятельное помещение, платное или бесплатное.
2. Открыть новый прием учеников, добиться возможно большего их наплыва, в особенности мужчин. Принимать здоровых, сильных, энергичных людей с выразительными лицами.
3. Добиться разрешения на рекламу и широко рекламировать прием в спортивных клубах и кинематографах.
4. Заготовить плакаты рекламы о приеме с фотографиями из нашего прейскуранта.
5. Достать на это деньги.
6. Сорганизовать приемную испытательную комиссию из старшей группы и ассистентов.
7. Найти помещение для производства приема, в случае если такового не будет.
8. Найти аккомпаниатора.
9. Начать работу приемной комиссии.
10. Для приема заявлений назначить дежурства (учеников средней группы).
11. Добиваться помощи от всех учреждений и лиц. Показывать отчет, прейскурант и знакомить с планом работы. Посетить: Луначарского, заведующего ВФКО (просить: фотоаппарат, фотоматериал, фотохимикалий, наконец, материалов для показательного вечера), Алейникова и других.
12. Созывать собрания учеников, вести агитационную работу, ободрять ученическую массу, вселять в нее фанатизм и особенно работоспособность, а также сознательное отношение к делу.

13. Убеждать беглецов, главным образом Оболенского и Подобеда, работать с нами максимально в наступающем учебном году.
14. Пополнить альбом с недостающим материалом.
15. Достать фотографический аппарат для этой цели.
16. Достать денег на съемку.
17. Выяснить вопрос с гимнастическим залом.

А) Все указанное должно быть закончено исполнением к 1-му сентября с. г.

В) 1-го сентября должен быть закончен прием новых учеников.

С) В полном размере 1-го же сентября должны быть начаты занятия (предварительные занятия должны быть начаты не позднее 15-го августа).

Административно-психологические недостатки прошлого учебного года

Во времена создавания нашей старшей группы работа, встречи на работе, образ проведения времени рабочих перерывов в корне отличался от того, что происходило в этом году в лаборатории. Все стремились только к одному: получить возможно более знаний, все узнать, обо всем расспросить, до всего додуматься. Свободное время учеников протекало в накоплении лишних кинематографических наблюдений, во взаимных рассуждениях и спорах, опытах и т. п. Когда эти ученики имели возможность встречаться со своими руководителями, они всячески старались «выкачать» из них максимальное количество полезных сведений. Никогда при встречах и в мастерской и вне ее не было ни у кого стремления создавать «клубную» атмосферу, вести личного и общественного характера светские разговоры, находить почву для взаимных «романтических» увлечений и т. п. Все интересовались только делом, и если признаки некоторого легкомыслия в поведении появлялись, то они, наоборот, еще более подталкивали общую работу. Совершенно обратное наблюдалось этим учебным годом в лаборатории. Клуб процветал, «романтическая» зараза привилась, атмосфера сплетен, зависти и «салонных» бесед была естественным явлением. Ученическая масса сводилась на положение детей, с которыми нянчились, которых баловали и которые в конце концов обнаглели до неприличия. Остальные или сплетничали, или били баклуши, ни у кого не было напряженного интереса к делу, и абсолютно ни у кого не было должной инициативы. Когда случайно не состоялся какой-либо урок, когда занятия кончались раньше обыкновенного, все радовались, все спешили «в гости», «погулять», «пойти в кинематограф». Хождение в кинематограф ничуть не служило для приобретения опытов и знаний, а исключительно для «интимных» встреч и для сплетен и интриг. Все

стали необычайно развязными и наглыми, у всех появилось непоколебимое свое мнение и апломб, а в результате никто ничего не знает, в планах подлинной кинематографии никто ничего не узнал и не приобрел. А между тем в мастерской должно царить одно общее мнение, общие взгляды, общие оценки, общее понимание дела, и понимание настоящее и серьезное. Лаборатория — орган определенной художественной партии, в нынешнем году лаборатория была типичной «студией». Такую атмосферу главным образом принесла масса учеников бывшего первого курса ГИКа, в среде которой много истерического и студийного элемента, уже испорченного, уже зараженного театральными, балетными и прочими студиями. Вина лежит и на нашей старшей группе. Она слишком отчуждалась от общей массы, слишком мало появлялась в лаборатории и поэтому не оказывала должного влияния на молодежь и не служила им примером. Но главная вина во всем происшедшем ложится на нашу администрацию и преподавателей из среды учеников. Назаров слишком «посемейному» подошел к управлению мастерской, он слишком всех любил, слишком дорожил всеми, хотел быть любимым и добрым администратором. Не имея возможности погрузиться в работу и кинематографические интересы сам, увлечь за собой ученическую массу, На́заров взял на себя роль старшего, убеленного сединами и опытом наставника и улаживал все недоразумения в корне неверно. Психологический подход, «вхождение в обстоятельства», дружба, личные знакомства, нянченье, салонные или, еще хуже, «назидательные» разговоры в мастерской и вне ее стен превратили рабочую группу в группу студийцев и детей. Барнет тоже содействовал этому, он был не чужд лирике и романтизму, мешающим делу и выработке у наших рабочих должной психологии. Деловые интересы, таким образом, в мастерской не развивались. Наставлениями их развить нельзя, их можно развить примером, отсутствием знакомств и личных взаимоотношений частного, неделового порядка. Я знаю, что создавшаяся атмосфера очень многих старых учеников отдалила от лаборатории. Вот это серьезное упущение необходимо исправить, и больше всего должны его исправлять Назаров и Барнет, а старшую группу я очень прошу им в этом помочь и быть ближе ко всей лаборатории. Что же конкретно нужно делать?

1) Старшую группу влить в общую массу учеников, просить ее подавать пример делового отношения к работе и соответствующих интересов.

2) Мне, Пудовкину, Комарову вести беседы и разговоры в порядке лекций об отношении к делу и стараться заинтересовать учеников в настоящей работе.

3) Назарову ликвидировать психологический подход к управлению учениками, быть строгим, беспощадным администратором, с которым «частным образом» переговорить невозможно.

4) Не оставлять времени и места для бесед, создания «клубной» обстановки, прогулок и прочего.

5) Следить за перенесением лирики и романтизма в абсолютно другое место и на другое время.

6) Администрации, преподавателям и старшим ученикам ни в коем случае не входить в беседы и взаимоотношения общего характера с ученической массой и, наоборот, поддерживать интерес к делу и рабочие взаимоотношения: соответствующими беседами, разбором картин и т. п.

7) Всех не пожелающих или не смогущих изменить свою психологию из лаборатории исключить без всякого снисхождения, не учитывая способностей и ценности исключаемых для лаборатории.

8) Ввести строжайшую дисциплину, порядок, чистоту, окончательно ликвидировать прогулы и опоздания. Кинематографы должны посещаться организованно, пропуски и опоздания возможны только по серьезной болезни. Не могущие всецело подчиниться этим правилам при первом случае их неисполнения должны получить строгое наказание, при втором — исключаться на срок, при третьем — исключаться без права поступления.

9) Шум и беспорядок на занятиях, а также «дамское» отношение к физическим упражнениям, смех, гиканье и прочее ликвидировать. Не желающих исправиться исключить.

10) До окончания учебного года не ослаблять указанных правил и все более и более подтягивать всех (в смысле дисциплины и делового отношения к работе).

Надеюсь, что вышеизложенное не воспримется как обида Назаровым и Барнетом; естественно, что допущенные ими упущения есть следствие несвоевременного моего предупреждения об этом. Я очень прошу дорогих товарищей не обижаться и всеми силами помочь наладить дело так, как это необходимо. И еще лишний раз отмечаю, что указанные упущения вполне простительны и логичны, потому что они протекали на фоне самоотверженной и настоящей работы, которую Назаров и Барнет блестяще проявили, и за что я и лаборатория им должны быть особо благодарны.

ТЕТРАДЬ 2-я

Новый прием

Новый прием должен быть проведен очень широко; две причины заставляют это сделать. Первая: ограниченное количество работоспособных учеников в лаборатории, состав которых необходимо сильно пополнить. Вторая: обстоятельства коммерчески-финансового характера.

<...>

Занятия

Старшая группа будет работать над показательным вечером ежедневно.

Уроки Кулешова по его предмету будут с группой А — один раз в неделю, с группой В — один раз в неделю и с младшей группой — тоже один раз в неделю.

Пудовкин с группой А будет заниматься подготовкой заданий для Кулешова. Задача Пудовкина: приучать учеников к правильному логическому мышлению при построении отрывков, этюдов и упражнений. Совместно с Хохловой он будет давать общие упражнения на точность исполнения в характере работы Комарова с младшей группой в прошлом году. Общие упражнения должны занимать два урока в неделю. Уроки Пудовкина по подготовке заданий — от двух до трех, в зависимости от количества данной группе А Кулешовым работы.

Группа В кроме уроков Кулешова должна иметь три урока Комарова по общим упражнениям.

Младшая группа С кроме уроков Кулешова должна иметь два урока Комарова по общим упражнениям.

Вольнослушатели занимаются в вольном порядке, с группами, к которым они припишутся.

Александров, Эйзенштейн, Гетье[1] могут посещать все занятия и будут заниматься отдельно с Кулешовым один раз в неделю. Кроме того, должны будут посещать некоторые из репетиций по показательному вечеру.

Физические упражнения

Должны быть занятия по следующим дисциплинам:

1. Профессиональные силовые упражнения; преподаватели Барнет и Комаров. Четыре раза в неделю по 30 минут.
2. Бокс; преподаватель Барнет. Четыре раза в неделю по часу.
3. Гимнастика и игры; преподаватели Комаров и Барнет. В гимнастическом зале? Два раза в неделю по $2^1/_2$—3 часа.
4. Борьба; преподаватель? Час в неделю и на силовых упражнениях, в зависимости от времени преподавателя.
5. Станок; преподаватель А. Городецкая. Два раза в неделю по 30 минут.
6. Акробатика; преподаватели Барнет и Комаров. Четыре раза в неделю по часу.

По каждой физической дисциплине необходимо всех учеников разделить на группы: 1-я — сильная, 2-я — слабая. Занятия для всех, кроме вольнослушателей, обязательные. Больные ученики на время болезни зачисляются в вольнослушатели.

[1] Эту группу мы можем увеличивать, если представится в том необходимость.

Дополнительные дисциплины

1. Свет.
2. Управление автомобилем — преподаватель Б. В. Кулешов. Лекции периодические, вне плана.
<...>

Учебный план

Предмет: работа перед аппаратом. Преподаватель Кулешов.

Группа А.

1. Повторение осевой работы и метрической пространственной сетки. Упражнения.
2. Повторение работы по нотам. Упражнения простые и сложные.
3. Напряжения:

а) вес. Упражнения.

б) напряжение в «самом себе». Упражнения.

в) напряжение по отношению к объекту (одушевленному и неодушевленному). Упражнения.

4. Работа над лицом (сложная).
5. Этюды на монологи.
6. Этюды на диалоги.
7. Борьба.
8. Дельсарт. Таблицы Дельсарта. Упражнения.

Примечание. Дельсарт будет проходиться на всех уроках Кулешова 20—30 минут. Данные Дельсарта должны включаться во все отрывки и этюды группы А.

Группа В.

1. Основные упражнения.
2. Метрическая сетка (пространственная). Упражнения.
3. Работа с воображаемыми предметами. Упражнения.
4. Работа во времени. Предварительное понятие о метре и ритме. Упражнения.
5. Ноты и нотная запись. Упражнения.
6. Упражнения на ритм.
7. Исполнение отрывков на данные темы.
8. Повышение и понижение. Использование площадки. Упражнения.
9. Свертывание и развертывание (конц[ентрическое] и эксц[ентрическое]) с нарушением и без нарушения. Упражнения.
10. Элементарная работа над лицом.
11. Напряжения: вес. Элементарные упражнения.
12. Борьба.

Группа С проходит курс группы В до девятого пункта включительно.

План работы по общим упражнениям на точность (для всех групп) [1]

Преподаватели: Пудовкин, Комаров, Хохлова.

1) Все упражнения должны быть построены по осям и метрической сетке. 2) Прокрадывания: вперед, назад, вбок. 3) Походки: напряженная, нормальная, с поворотом напряженная, пониженная напряженная, вперед, вбок. 4) Энергичный подход. 5) Нерешительный подход. 6) Спокойный подход. 7) Повороты во всех видах. 8) Уходы, аналогичные подходам. 9) Различные способы садиться: спокойный, энергичный, вялый. 10) Накопление и потеря напряжения (тяжелое и легкое). 11) Перенесение и передвигание тяжестей (воображаемых и реальных). 12) Свертывание и развертывание; с нарушением и без нарушения. 13) Различные способы сидеть, собираться, сжиматься, притаиваться, группировка перед броском и рывком. 14) Быстрое развертывание и рывок. 15) Борьба. 16) Элементарные диалоги. 17) Оси небольшого радиуса: мелкие повороты глаз, головы, рук и т. д. 18) Лицо (вначале элементарно, постепенно усложнения). 19) Лирические сцены. 20) Упражнения с воображаемыми предметами.

Доклад о производственном обучении во ВГИКе

Пятилетний план развития нашей кинопромышленности предусматривает доведение выпуска художественных кинокартин до ста единиц в год.

Для того чтобы сделать такое количество полноценных картин, необходимо иметь высококвалифицированную «армию» кинематографистов. И в первую очередь — режиссеров, актеров, операторов, художников, сценаристов. Уже сейчас, несмотря на то, что мы выпускаем небольшое количество кинокартин, на студиях не хватает высококвалифицированных творческих работников.

Всесоюзный государственный институт кинематографии вступил в двадцать шестой год своего существования, у него немало заслуг. Много хороших творческих работников дал институт кинематографии, гиковцы славно поработали на фронтах Отечественной войны, но обеспечить кадрами все возрастающие потребности художественной кинематографии институт в полной мере не смог.

Если мы дали большое количество высококвалифицированных операторов и художников, то мы не смогли обеспечить производство сценаристами, режиссерами и актерами.

[1] В занятиях с группами В и С необходимо точно придерживаться этого плана, с группой А его можно слегка изменить в зависимости от занятий Кулешова.

Почему же три последних профиля институту не удается выпускать достаточно гарантированно и квалифицированно?

Это происходит, безусловно, оттого, что операторы и художники в течение всего времени пребывания в институте обучаются производственными методами: художники — рисуют и пишут картины под руководством мастеров, операторы — снимают киноаппаратом на пленку, также под квалифицированным руководством.

То есть помимо теории и те и другие постоянно тренируются в непосредственной технике своей будущей профессии, проходят многолетний курс производственного обучения.

Методы и формы преподавания на сценарном, актерском и режиссерском факультетах все время видоизменялись и, как печальное правило, были оторваны от производственных условий — обучение велось вне съемок, только теоретически («режиссура на бумаге», игра актера на театральной площадке, фрагменты вместо сценариев и т. д.)

Совершенно естественно, что такие способы обучения не могли дать полноценных творческих работников основных, ведущих профессий.

Для того чтобы воспитать и проверить актера, необходимо его постоянно снимать на фото и на пленку (и не в примитивных, а в производственных условиях), для того чтобы воспитать режиссера, необходимо его научить практике киносъемок и монтажа, сценаристов (или экранизаторов) надо обучать делать производственно годные сценарии.

Кроме того, студенты должны проходить практикум производственной работы, заключающейся как в наблюдении съемочных и других процессов создания картины, так и в конкретной работе в качестве одного из членов съемочной группы (в течение всего периода создания картины).

Производственный метод обучения, а также прохождение практикума дадут нужные результаты только при условии, если этими процессами будут руководить профессора — мастера кинематографии (руководители творческих мастерских).

Творческие мастерские с 1940 года окончательно введены в институте и коренным образом изменили его лицо и методы воспитания молодежи.

В настоящее время во ВГИКе имеются мастерские: Герасимова, Савченко, Козинцева, Ванина, Райзмана, Бабочкина, Пыжовой, Кулешова, Пудовкина.

Приглашается на руководство мастерской Белокуров. Намечаются М. Ромм и другие.

Снова приступает к научно-исследовательской работе Эйзенштейн.

На операторском факультете работают Головня, Волчек, Левицкий, Магидсон, Косматов.

Таким образом, ВГИК обеспечен, а в дальнейшем будет еще более обеспечен квалифицированным профессорским составом (мастерами советской кинематографии).

Полноценная подготовка творческих кадров во ВГИКе продолжает вызывать серьезные сомнения. Это происходит оттого, что институт, во-первых, не имеет достаточно оборудованной базы для учебных съемок и, во-вторых, оторван от производственных студий.

Начнем со времени, уделяемого мастерами на руководство своими мастерскими, — его явно недостаточно. Мастера большей частью заняты на производстве (а в дальнейшем будут заняты еще больше), поэтому работа со студентами передоверяется ими в лучшем случае квалифицированным помощникам, а в худшем — помощникам малоквалифицированным. Порядок в занятиях, дисциплина, ответственность студентов при этих условиях оказываются на недостаточной высоте. Непосредственное руководство мастером работой своих учеников отсутствует.

Руководители творческих мастерских только тогда смогут уделять максимум времени и внимания воспитанию новых творческих кадров, когда они всей своей творческой деятельностью будут связаны с институтом. Это даст возможность студентам в порядке обучения наблюдать работу мастеров и участвовать в ней на определенных производственных местах.

Кроме того, следует сказать, что руководители творческих мастерских только тогда смогут сами расти, совершенствовать свое мастерство, а следовательно, и находить новые, более верные методы обучения, когда свои производственные работы будут делать на высоком идейном уровне, ярко выражая в них свою творческую индивидуальность.

Следовательно, совершенно необходимо большинство производственных работ мастеров проводить возможно ближе к институту с тем, чтобы студенты, с одной стороны, могли наблюдать за всеми съемочными процессами (подобно студентам медицинских вузов, посещающих клиники), а с другой стороны, принимать в них непосредственное участие, занимая определенные рабочие (творческие) места в съемочной группе.

Посмотрим, что по самым скромным программам необходимо снять студентам на пленке только в плане учебных работ (не считая производственных наблюдений и непосредственной практики).

а) Каждый оканчивающий ВГИК будущий режиссер (или ассистент) должен показать на экране около тысячи полезных метров заснятого и смонтированного (за все годы обучения) материала, состоящего из раскадровки живописной картины, немой пробы актера на роль, озвученной пробы, немого этюда, синхронного этюда и синхронной новеллы. Помимо работы на пленке дипломник должен показать около ста фотографий (работы по композиции и портрету). Кроме того, чрезвычайно

важно, чтобы дипломник провел производственный практикум (в качестве или второго режиссера, или ассистента) в одной из картин, снятых руководителем.

б) Каждый оканчивающий ВГИК будущий актер должен показать на экране минимум 400 метров пленки своей учебной актерской работы (немой портрет, синхронный портрет и два этюда). Кроме того, каждый актер должен представить не менее семидесяти пяти своих фотопортретов (в разных ролях и образах), заснятых за все годы обучения. Дипломная работа актера должна также показываться на экране или в виде специально снятой новеллы, или в виде участия дипломника в производственной картине, заснятой мастером-руководителем.

в) Каждый оканчивающий ВГИК будущий сценарист должен представлять заснятые студентами других факультетов (режиссерами, актерами, операторами) по его сценариям две новеллы. Дипломной работой экранизатора или сценариста должен быть производственный сценарий. Производственный практикум будущего сценариста — участие в работе мастера (руководителя) над вещью, предназначенной к постановке.

г) Нет нужды специально останавливаться на производственных формах обучения операторов и художников — и те и другие обставлены в этом отношении более благополучно, чем студенты других факультетов. По программе студент-оператор должен заснять за все годы обучения более 7 тысяч метров пленки и более пятисот фотографий. Если бы при институте производились производственные съемки художественных картин, то и операторы и художники также получили бы возможность полноценного производственного обучения. Основным недостатком теперешнего обучения операторов является отсутствие во ВГИКе современной съемочной и осветительной аппаратуры и достаточной площади павильона. Что касается художников-мультипликаторов, то они также должны изучать не только теорию, а иметь возможность практически делать мультипликационные фильмы.

Объем *только учебных* киносъемочных работ студентов института (не считая производственных наблюдений и участия в производственных съемках) выражается в 180 тысячах метров на один учебный год. То есть при двухстах пятидесяти учебных днях одних упражнений надо снимать более 700 метров в сутки.

Для Высшей школы киноискусства программа производственного обучения должна быть сконцентрирована (после некоторого количества тренировочных упражнений) *на участии* слушателей в производственной работе мастеров.

Даже студенты экономического факультета должны наглядно видеть (и знать) все процессы создания кинокартин. (Демонстрация съемок и монтажа и прочее, подобно демонстрации операции в клиниках. Уча-

стие студентов в организационной и повседневной работе съемочной группы.)

Все вышеизложенное приводит к необходимости создания при Всесоюзном государственном институте кинематографии (и Высшей школе киноискусства) АКАДЕМИЧЕСКОЙ КИНОСТУДИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ (желательно с мультипликационным отделением).

Киностудия непременно должна находиться в одном здании или на одной территории со ВГИКом и Высшей школой киноискусства.

Академическая киностудия должна ставить своей основной задачей установление тесной связи академической работы ВГИКа с производством художественных кинофильмов, а также создание художественных фильмов, представляющих учебную ценность при воспитании работников советской кинематографии всех категорий.

В соответствии с этими задачами Академическая киностудия должна производить постановку и выпуск полнометражных, короткометражных и мультипликационных художественных фильмов, привлекая к постановкам высококвалифицированных творческих работников кинематографии, долженствующих одновременно являться ведущими преподавателями института.

Производство Академической киностудии должно при этом носить учебный характер и сочетать высокохудожественную, идеологическую и техническую ценность создаваемых фильмов с творческим воспитанием студентов (на практике производства).

Студия должна будет проводить учебные киносъемочные работы по учебным планам и программам всех факультетов института (не входящие в материал выпускаемых студией кинофильмов), а также проводить научно-экспериментальные исследования по технологии производства кинофильмов.

Академическая киностудия должна подчиняться непосредственно председателю Комитета по делам кинематографии через объединенный художественно-ученый совет студии и ВГИКа.

Производственный план Академической киностудии должен определяться выпуском 5—8 полнометражных единиц в год. Общий план (с учетом создания кинокартин учебного порядка без выпуска на экран) должен определяться в 10—12 единиц в год.

Объединенный художественно-ученый совет студии и ВГИКа должен координировать производственные планы Академической студии с учебными задачами ВГИКа.

Председателем художественно-ученого совета должен являться заместитель председателя Комитета по делам кинематографии. Заместителями председателя художественно-ученого совета должны являться: первым — директор ВГИКа, вторым — директор Академической киносту-

дии. Местонахождение киностудии должно быть в Москве, в районе расположения Института кинематографии.

Вот основные положения введения производственного метода обучения во ВГИКе и создания Академической киностудии.

Повторяем, что режиссеры, операторы, художники студии должны быть отобраны из состава уже преподающих во ВГИКе мастеров и из тех, кто должен быть заново привлечен к педагогической работе. Эти мастера будут занимать на студии свои производственные места — снимать художественные картины.

Репертуар студии должен особо тщательно определяться, выполнение картин должно быть особо высокого качества, студия должна выпускать образцы лучших произведений советской кинематографии. Инсценировка классиков, образцы лучших современных произведений, наконец. экспериментальные фильмы, ставящие новые творческие проблемы, — основная тематика Академической киностудии.

Практическая работа мастеров на студии должна связываться с учебной работой студентов следующим образом: в год мастера снимут 5—8 картин. На каждой картине примерно будут практически обучаться:

два сценариста,
один режиссер,
два вторых режиссера,
три ассистента режиссера,
два ассистента оператора,
один художник,
два ассистента художника.

Таким образом, в течение года студия подготовит (на практике):

10—16 сценаристов,
5—8 режиссеров (могущих потом получить самостоятельную постановку),
10—16 вторых режиссеров,
16—24 ассистента режиссера,
10—16 ассистентов оператора (или операторов),
5—8 художников,
10—16 ассистентов художников.

Все эти выпускники пройдут настоящую конкретную творческую и производственную практику в стенах Академической студии, а за их знания будут нести полную ответственность мастера, под руководством которых они учились и работали.

Учеба студентов на съемках должна увязываться с остальными учебными процессами соответствующим составлением учебных планов (последний год учебы целиком отводится съемкам).

Кроме того, студенты первых курсов в определенное время по расписанию будут посещать киносъемки мастеров, как лекции с практи-

ческой демонстрацией. Для этой цели павильоны киностудии должны быть специально оборудованы.

Форма обучения на съемках по отношению к каждому студенту должна определяться художественно-ученым советом: один из студентов будет работать при мастере, ставящем кинокартину, а другие будут сами ставить картину под руководством и наблюдением мастеров. (Студенты-сценаристы должны начинать работать с мастерами-сценаристами на один год раньше, чем их товарищи режиссеры и операторы, так как сценарии должны быть заготовлены заранее.)

Студенты актерского факультета должны быть в первую очередь использованы в фильмах студии (в зависимости от своих знаний, опыта и способностей). Разумеется, что сценарии для студии должны писаться с учетом максимального использования молодых актерских сил. (Однако это не значит, что в картинах студии не будут сниматься театральные актеры.)

Академическая студия будет представлять из себя большой и сложный организм, ее производственная программа 5—8 картин, а вместе с учебными работами — 10—12.

Студия, производящая 10—12 картин, должна иметь примерно 2 500 метров павильонной площади (3—4 павильона), электростанцию на 1 500—2 000 киловатт, 5—6 синхронных съемочных аппаратов, 10 немых (не считая учебных), парк современной осветительной аппаратуры, операторские краны, тележки и пр.; 4 звукозаписывающих аппарата на две проявочные машины, шесть монтажных (6 «мовиол», 18 монтажных столов), 3 просмотровых зала (не считая учебных), цех комбинированных съемок с двумя станками для дорисовки и съемочной аппаратурой. В студии должны быть оборудованы рирпроекция, перезапись и все прочие цеха. Автомобильный парк студии должен иметь 3 тонвагена, 4 больших лихтвагена, операторский автомобиль, 6—7 грузовых машин, несколько пикапов, несколько легковых машин, автобус.

Стоимость здания и оборудования такой студии примерно выражается в сумме двадцати миллионов рублей. Поэтому, подводя итоги всему изложенному, считаем необходимым предложить: в целях повышения качества производственного обучения во Всесоюзном государственном институте кинематографии — следовательно для лучшего и полноценного обеспечения советской кинематографии творческими кадрами — передать институту киностудию «Союздетфильм» с тем, чтобы ее реорганизовать в Академическую киностудию при ВГИКе.

Реорганизация студии потребует увеличения ее масштабов до мощности в 10—12 картин в год, то есть постройки дополнительных павильонов, приобретения дополнительного оборудования, аппаратуры, транспорта и прочее.

Материалы для лекции «Глазеть или видеть?»

Основной целью для всех съемочных студенческих работ во ВГИКе является наиболее полное и совершенное раскрытие современной советской темы. На советском материале делается довольно много съемочных работ: это новеллы или эпизоды из времен Великой Отечественной войны, послевоенного периода и, наконец, темы сегодняшнего дня. Как правило, наименее удачными получаются работы, сделанные на современные темы, и наиболее удачными — работы на тему Отечественной войны.

Почему молодежь так увлекается темами, относящимися к периоду Великой Отечественной войны? Некоторые полагают, что эта тематика изобилует острыми сюжетными противопоставлениями, активным действием, особо конкретной драматичностью. Это утверждение верно, но не до конца. Дело в том, что Великая Отечественная война оставила неизгладимый след в сердцах нашего народа примерами мужества и терпения, страданий и героизма, глубоких печалей и великих радостей. А наши студенты в эти великие исторические дни или вырастали — приобретали человеческую сознательность, — или (те, кто постарше) уже участвовали в событиях военных лет, как вполне сознательные дети-борцы, юноши-патриоты, а некоторые — уже как солдаты, офицеры, партизаны. Военное время оставило первый истинно глубокий след в молодых сердцах наших студентов. Отсюда и любовь к тематике военного времени. И нет нужды говорить о несомненности воспитательного и художественного значения тем времен Отечественной войны.

Почему же с фильмами на темы сегодняшнего дня дело обстоит значительно хуже, а чаще всего и совсем плохо? Думается, что это происходит по одной основной причине, которую и попытаемся разъяснить.

Мы учим студентов прежде всего быть правдивыми — никогда не лгать в своих произведениях.

Этим основным положением нашего воспитания часто пользуется или наивная, упрощенно мыслящая, или критиканско-ревизионистски настроенная молодежь. Эти люди должны находить в жизни хорошее и плохое, но видят только (или преимущественно) плохое. Они не умеют видеть, а умеют только г л а з е т ь, как говорится в пьесе Брехта «Жизнь Галилея» («Ну, что ты видишь, ты ничего не видишь, разве ты умеешь видеть, ты умеешь только глазеть», — заявляет Галилей своему маленькому ученику Андреа Сарти.).

Видеть правду — значит видеть события со всех сторон, и хорошее и плохое, а главное — уметь видеть в п е р е д — завтрашний день, его зарождение.

Лев Толстой мог многие годы работать над своими произведениями, потому что в его времена жизнь текла медленно, почти не изменяясь в течение множества месяцев и многих лет. В наше советское время (да

и вообще в современности) жизнь проходит быстро, подобно полету спутника или реактивного самолета, — разве можно это движение сравнить даже с гоголевской птицей-тройкой? Особенно в Советском Союзе и в социалистических странах каждый день мы идем вперед и каждый час в жизнь человека приходит новое, приходит завтра — или уже в зримых очертаниях, или в процессе становления, или в процессе зачатия, как потенциальная возможность.

Двадцатый век изменил темы жизни, и Великая социалистическая революция эти темы сделала сказочно стремительными. Мне исполнилось шестьдесят лет — это не слишком большая жизнь, но в этой жизни я увидел, как неумеющие летать люди поднялись над землей и нынче летят от Москвы до Нью-Йорка меньше девяти часов, за мою жизнь родилось и развилось радио, появилось и распространилось черное, а теперь цветное телевидение, за два года до моего рождения появился кинематограф, и, когда мои отец и мать нянчили своего сына, они не могли представить себе, чем будет он заниматься, что станет его профессией, для них не существовало понятия кинематограф, его просто не было.

А после октября 1917 года, на моих же глазах русская лапотная Россия превратилась в великую социалистическую индустриальную державу, реально догоняющую Америку, запустила первый спутник Земли и первую ракету на Луну и еще вокруг Луны.

Хочется в связи с этим привести один жизненный пример. Мой бывший ученик недавнего выпуска — талантливый и умный режиссер — снял свой первый фильм на производстве о людях, работающих на целинных землях. Этот режиссер честен и правдив и в искусстве прежде всего стремится показать жизнь подлинно, неприкрашенно и справедливо. Его картину приняли очень хорошо, с отличной оценкой. Но прошло несколько месяцев, пока кинолаборатории печатали копии. И вот одну из этих копий посмотрели теперь и нашли, что в фильме необходимо произвести ряд существенных изменений и дополнений. В теперешнем виде фильм показывает только трудности работы и жизни на целине и бесконечные плохие — то грязные, то пыльные — дороги (я сам фильм не видел, но, по рассказам ученика, знаком с его «историей»). И вот нынче к фильму предъявляются новые требования — он должен был показать не только героизм в преодолении трудностей, в частности плохих дорог, но и создание нового на целине — мощных элеваторов, бетонных автомагистралей, асфальтовых дорог.

Эта не увиденная режиссером и автором сценария фильма сторона и является нарушением правды, правды сегодняшней целины — интенсивное строительство всего необходимого для развития целины, а не только ее пионерское освоение, которое, по существу, еще сегодня стало уже вчерашним днем.

Так, художник, основываясь на прежних впечатлениях от поездки на целинные земли (режиссер там же делал свою дипломную работу), попав на место съемки, не увидел того, что в настоящее время является главным, и того, что готово родиться в завтрашнем дне. Разве авторы фильма сумели показать сегодняшнюю правду? Нет, они показали вчерашний день, день, уже ставший прошлым.

Сегодняшняя правда наших советских дней, нашей семилетки — правда о беспрерывном росте, неотступном развитии, перерождении людей и окружающей их среды, условий труда, и качества труда, и быта, ландшафта и даже погоды.

Правильно увидеть жизнь можно, только зная прошлое, живя в настоящем и зримо ощущая будущее, замечая будущее в самых мельчайших (незаметных для многих) проявлениях. Видеть даже едва заметные ростки будущего — это главное свойство современного художника-новатора. То есть не только важно правильно увидеть, но надо отобрать из правильно виденного то, что для художника является главнейшим, что, в сущности, и показывает его идеологию.

Восприятие художником жизни также зависит и от ряда как бы мелких причин: его настроения, здоровья, природного оптимизма или пессимизма — все это может продиктовать художнику то или иное восприятие действительности.

Возьму пример из своей личной, совершенно частной жизни. Нынче стоит теплое лето и я живу на даче. Приведу два разных описания моего летнего жилища; по этим описаниям видно, как можно по-разному видеть одни и те же вещи, события и обстоятельства.

Помимо идейной целеустремленности свойства характера человека-художника, его природный оптимизм или пессимизм, его самочувствие, сердце, печень, желудок, неудачи или удачи в работе заставляют так или иначе воспринимать окружающую действительность.

Поэтому прочтите описание № 1 и описание № 2, сравните их друг с другом, и я уверен, что они убедительно докажут, что одни и те же факты могут сознательно быть описаны в оптимистических или пессимистических тонах, то есть бытие художника определяет в основном характер его восприятия окружающих его фактов.

Описание № 1.

Дача стояла на краю большого участка, такого большого, подобных которому уже не бывает у новых дач. На территории не было ни цветов, ни клубники, ни ягод, ни огорода, а, упираясь в небо, стояли высокие сосны. Стволы их желтели, освещенные солнцем, кроны были зеленые и темные, и белые облака на очень синем небе плыли над соснами. А облака пронизывали стремительно большие пассажирские реактивные самолеты. Часто самолеты летели над облаками, и тогда их мож-

но было только услышать. Реже пролетали моторные самолеты, тяжело и медленно, низко над участком, под облаками, словно по плохой и ухабистой дороге. И тогда на экране телевизора чаще мигало изображение, становясь то светлым, то темным, с убыстряющейся ритмической закономерностью. Нередко самолет узнавался еще до гула и до его появления — по помехам в телевизоре, а от реактивных самолетов помехи были короче и менее заметны. Помехи бывали и от мотоциклеток и грузовых автомобилей, но они были другие — не перемена темных и светлых миганий всего экрана, а горизонтальные искры молний прочерчивали экран по всей плоскости. Когда проезжал мотоцикл или грузовик, шума бывало больше, чем от самолета, поэтому трудно различались слова из комнаты на балкон.

Однажды пролетел «ТУ-104», эскортируемый четырьмя реактивными истребителями. Это из Советского Союза улетал король Эфиопии!

Дача стояла под большой авиационной дорогой Москва — Ленинград. Другая дорога шла за окнами дачи под гору — там кончалось серое асфальтовое шоссе и начинался желтый песчаный спуск к болоту, реке и пляжам.

Весной и на болоте, и на реке, и на пляже, и в кустах на участке пели соловьи. За рекой кричал коростель, а с реки, словно пули, летели майские жуки, с силой ударяясь обо все, что неожиданно возникало на пути, и я помню их резкие удары по лбу, и по рубашке на груди, и по кистям рук.

Жуки пугали нашу собаку с человеческим именем Агаша и с нечеловеческой мягкостью и добротой характера. Жуки заколачивали собаку настолько, что она убегала с реки, которую любила почти так же, как «Волгу» или, вернее, как все автомобили, на которых она могла бы уехать купаться.

По участку без цветов, огородов и фруктовых деревьев собака бегала свободно, разными темпами, лениво или озорно подбрасывала и закапывала собственный двухцветный мячик и не хотела уходить за пределы участка, хотя штакетник был дырявый и сквозь него во многих местах можно было вылезть наружу в «запретную» зону. Когда кто-нибудь выходил из дома за водой, или на ледник, или в уборную, собака всегда провожала человека, и каждый такой выход был лишним поводом для новой деловой, или развлекательной, или просто разведывательной прогулки, а сама дача стояла, словно на столбах, на покосившемся гараже, она состояла из узкой и сложной, корабельного типа лестницы — трапа, открытого балкончика и двух очень опрятных комнат с двумя отдельными дверями в каждую комнату. Воздушные провода подавали в дачу электричество, поэтому над балконом иногда зажигался стоваттный фонарь, а в комнате горела плитка, и в каждой комнате под абажурами можно было зажигать пятидесятиваттные электрические лампочки.

В грозу электростанция выключала ток, тогда мы зажигали две свечки в бронзовых подсвечниках. Плитка была также нужна, в холода она согревала одну из комнат, и температура при снеге доходила до 17 градусов. А позже, когда мы купили отражатель и включали сразу и плитку и отражатель и когда на улице стало теплее, в комнате температура доходила до 21 градуса. Тогда становилось жарко, и мы сбрасывали нижние одежды — куртки, фуфайки, иногда валенки и всегда вторую пару теплых чулок.

Летом, когда мы были дома, на даче над балконным фонарем висел желтый надувной морж, а на краю балкона всегда была водружена метла как указатель нашего счастья для всего человечества. На зеленом фоне метла казалась собранной из бронзовых прутьев, в особенности если она была освещена прямым солнцем.

К лету мы привезли резиновую надувную лодку, на ней было очень приятно плавать и кувыркаться на мелкой реке — на голубой ее линии, зажатой желтыми и теплыми пляжами, но река была мелкая, по колено, и лодка, в сущности, нужна была только детям хозяев дачи, которые изумительно оживляют пейзаж участка своим непрерывным смехом, топотней беганья, индейскими выкриками. Одному из нас всегда казалось, что он не любит детей, но на этой даче дети оказались так же необходимы, как и цветы, и как земляника, и как яблоки в любой другой добропорядочной и благоустроенной даче.

В середине лета у нас началась ожесточенная борьба с осами, которые почти никогда никого не кусали. От них мы избавились просто: привезли из Москвы мощный вентилятор с резиновыми безопасными лопастями.

Мы также привезли несколько вазочек для цветов, одна из них середины девятнадцатого века с котятами, выглядывающими из вазы, поэтому даже немного цветов стояли в вазе компактно и организованно. Вазу велела привезти Лиля Брик, а до этого цветы на балконе помещались просто в стеклянных банках.

Еще на участке жили дятлы. Особо много их стало после петрова дня — выросли молодые.

Пестрые дятлы бегали по деревьям и беспрестанно долбили кору сосен своими сильными носами. А если увидеть дятла, то можно было подойти к дереву и приложить к нему ухо, тогда долбящий звук птичьего клюва громко резонировало дерево, словно первоклассная скрипичная дека. Дерево можно было найти и по направлению звука, тогда не обязательно было увидеть дятла.

В саду не было ни цветов, ни ягод, ни фруктов, ни огорода, потому что построил главный дом на участке (в 200 метрах от нашего) один из первых Героев Советского Союза. Он привык к суровым льдам Арктики, к черной палатке с буквами «СССР» на каждой ее стороне — в палатке

на одной из льдин у Северного полюса он привык к неприкрашенной природе. Привык он и к пароходным трапам.

Вот почему мы ставили цветы на балконе и украшали его высоко поднятым ярко-желтым надувным моржом.

Описание № 2.

Дача была приткнута в углу большого участка, совершенно непохожего на участки других уютных и обжитых дач.

На территории напрасно было искать цветы, клубнику, ягоды или огород. На лысом пустыре только стояли относительно высокие сосны с желто-облезлыми стволами, а когда они освещались солнцем, то особо подчеркивались их мрачные темно-зеленые кроны.

На обыкновенном облачном небе с пронзительным шумом пролетали большие реактивные самолеты, и довольно часто к их реву прибавлялся громоздкий шум устаревших самолетов с моторами. Они, как нарочно, пролетали низко над участком и тарахтели, как старорежимные ломовики на избитом булыжнике. Тогда на экране телевизора появлялось бесконечное количество помех — то наводились реактивные самолеты, то моторные (это было еще хуже), мешали смотреть телевизор и мотоциклы и грузовики — тогда на экране мелькали горизонтальные молнии и чертили его, искажая изображение до мигренной боли в глазах и голове. А шуму было еще больше, чем от самолета, и на балконе нельзя было расслышать слова из комнаты, и мы постоянно кричали.

Однажды пролетел «ТУ-104», да вдобавок с эскортом из четырех ревущих истребителей — это уезжал из Советского Союза король Эфиопии (хороши были бы мы на рубеже 20-х годов, когда переживали блокаду и интервенцию, в эпоху военного коммунизма, если бы услышали, что через сорок лет будем принимать в гости королей, хотя бы даже эфиопских!).

Так мы проводили лето под воздушной трассой Москва — Ленинград.

За окнами дачи шла другая дорога под гору, где кончалась узкая полоска асфальта и начинался пыльный, изъеденный ухабами спуск к комариному болоту и так называемым «пляжам».

Весной и в болоте, и на речушке, и на «пляжах», и в кустах на участке однообразно свистели соловьи, воображающие, что умеют выводить трели не хуже Галли-Курчи. За рекой тоскливо кричали коростели, а майские жуки, летящие с поля за речкой, утыкались с силой в любое препятствие на высоком берегу, и я помню их резкие удары по лбу, и по рубашке на груди, и по кистям рук.

Жуки пугали нашу собаку с противоестественным человеческим именем Агаша, собаку, не умеющую сторожить и глупо-ласковую со всеми, даже маленькими животными и птицами. Жуки не давали собаке

оставаться на берегу реки, в которой она любила купаться. А кроме купанья собака любила автомашины и поэтому бросалась на каждую проезжающую и в каждую стоящую машину — будь то «Волга», «Москвич», или «Победа», или, наконец, «Мерседес».

Собака беспрерывно убегала из комнаты на участок и заставляла все время волноваться, потому что могла убежать совсем: штакетник, окружавший дачу, был во многих местах дырявый, ветхий, доживающий свой век. Собака шлялась за всеми, кто выходил из дома без водопровода, газа и элементарных удобств.

Собака провожала нас в утомительных путешествиях к колонке за водой, в уборную добрых сто шагов или неслась еще дальше, к леднику, где каждую секунду могла или украсть чужое мясо, или провалиться в колодец, в ледяную жижу рано растаявшего снега.

Сама дача едва стояла вторым этажом на полуразвалившемся гараже, и, когда к нам пришли в первый раз Лиля Брик, Эльза, Арагон и Катанян-старший, все боялись подниматься наверх по расшатанному балкончику и лестнице с гнилыми ступеньками. Но Арагон, Лиля и Эльза все-таки поднялись, а Васе не позволила Лиля.

Наверху, на балкончике, две двери вели в две крохотные комнаты, и было очень мало мебели и совсем не было платяных шкафов — платья, штаны, куртки висели по стенам.

Электричество подавалось по воздушным проводам, обвитым бурно разросшимся виноградом против самых элементарных правил безопасности, и в грозу станция отключала ток, обезвреживая себя, но не обезвреживая дачу. В одну из гроз ударом молнии у соседей разорвало штепсельную вилку. Электричество выключали и без грозы, поэтому пришлось покупать и привозить из города керосинку, которая после того, как ее потушили, сильно воняла. Единственной возможностью приготовить чай или сварить картошку была готовка на электрической плитке (и только потом на керосинке). На даче было очень холодно, и тогда плитка также была нужна, но она не давала достаточного тепла, и пришлось привезти отражатель. Почти всегда нам было очень холодно, и мы сидели даже в комнатах в шерстяных чулках, меховых летных куртках, а иногда и в валенках.

Уродство дачи дополнялось водруженной в виде стяга крашеной красным и золотом метлой, и этим мы оповещали все человечество, что живем в домике, освободившемся от бабы-яги или ведьмы.

Особенно зловеще метла выглядела под прямыми лучами солнца или ночью, освещенная ярким балконным фонарем, — тогда свет выхватывал только одну метлу и она казалась обыкновенным цветным кинокадром, в котором предмет заснят на фоне черного бархата.

К лету мы привезли нашу ветхую резиновую надувную лодку, но никакой лодки не понадобилось на мелкой реке. С лодкой только бало-

вались дети нашего хозяина, отчего она ускоренно старела, подобно пожилым людям, не умеющим вычеркивать из своего рациона яичницу, омлеты и просто яйца всмятку.

Река не годилась для купания — у загаженных колхозными лошадьми и коровами пляжей вода доходила в лучшем случае до колен, а чаще всего можно было перейти неширокую голубую ленту воды, зажатую между «пляжами», просто по щиколотку. Дети добавляли самолетный шум над участком своим непрерывным смехом, топотней беганья, индейскими выкриками, и мы вспоминали, что один из нас всегда был убежден, что не любит детей.

Даже хлопотливые дятлы превращали окружающий пейзаж в утомительный, они так стучали своими неугомонными носами, что территория дачи казалась населенной десятком усердных, лишенных общественной деликатности машинисток.

Мы пытались оживить дачу цветами, принесенными с поля, но Лиля ругала нас за то, что мы ставили их в стеклянные или железные банки из-под консервов. Пришлось тащить из города вазы, и одна из них была особо старомодная — середины девятнадцатого века, — с двумя настолько реалистическими котятами для поддержки букетов, что они казались неестественными и пошлыми.

На участке не было ни цветов, ни ягод, ни фруктов, ни огорода, может быть, потому, что построил ее человек, прозванный ледяным комиссаром. Он привык к холодным льдам Арктики, к мрачной черной палатке на подтаивающей летом льдине у Северного полюса, он привык к суровым подавляющим пейзажам — такими же были и дача и участок, на котором мы жили летом 1959 года, не поехав в ласковый Крым с теплым и голубым морем.

Вот два диаметрально противоположных описания одного и того же места, одних и тех же фактов, одной и той же действительности в зависимости от ее ви́дения автором — от его оптимистического и пессимистического состояния.

В одной из лекций по искусству, прочитанных в Гарвардском университете в Кембридже (Массачусетс), американский художник Бен Шаан привел следующий пример, имеющий прямое отношение к нашей теме:

«Мой отец любил рассказывать о путешественнике, который во Франции XIII века встретил трех рабочих с тачками. Он спросил, чем они заняты, и получил три ответа.

Первый рабочий нахмурился:

— Работаешь тут с утра до ночи, а получаешь за все про все несколько грошей в день.

Второй заулыбался:

— До чего я рад, что пристроился здесь к тачке! Несколько месяцев не мог найти работы — а у меня семья на руках!

Третий сказал:

— Я строю Шартрский собор».

Мы видим в данном случае, что понимание трудового процесса зависит от формы ощущения бытия и от осознания его смысла. А сознание — сознательность в восприятии окружающей действительности — определяет художественную форму действительности. Первый рабочий видит только тяжелый труд, второй рад труду, который помогает прокормить семью, а третий понимает объективную сущность действительности — он строит Шартрский собор. Третий рабочий трудится и кормится своим тяжелым трудом, но видит в этом труде самое главное — свое участие в созидании нового.

Все это необходимо понять при работе над современной советской темой. Автор социалистической современности должен прежде всего обладать партийным сознанием — быть высокопринципиальным, его ви́дение должно быть патетическим (если он глубоко и исступленно верит в реальность лучшего будущего, если он его умеет чувствовать совсем близко, рядом — в сегодняшнем дне). Автор-художник должен видеть далеко за горизонтом, не рыться только в том, что маячит перед его носом, но уметь отличить большое от малого, понять сущность мелкого и близкого и уметь отличать старое от нового, уметь находить необыкновенное в обыкновенном, героику в буднях, отчетливо представлять себе черты будущего. Он должен быть и мечтателем!

Невозможно видеть будущее людям с нечистым сердцем и нечистыми помыслами. Также не увидят будущее люди, уделяющие излишнее внимание своим индивидуальным впечатлениям, своим болезням, слабостям, пристрастиям.

Приведенный рассказ № 1 написан как бы человеком, считающим себя здоровым, убежденным в счастливом завтра и благодарным за прошлое, а рассказ № 2 мог быть написан человеком с больной печенью, страдающим одышкой, перегруженным большим животом или истощенным малярией. Дело не только в том, что описание № 1 писал оптимист, № 2 — пессимист, дело в отношении к жизни автора, в степени любви к жизни, в умении видеть и любить то, что видишь, и видеть нынче то, что будет завтра, и любить это завтра, и быть благодарным за все лучшее, что было в прошлом. А потом не только надо уметь любить, но надо уметь и ненавидеть.

Когда пишутся эти строки, начинаются съемки фильма «Ровесник века». Интересна биография героя этого фильма — рядового рабочего, ставшего директором крупнейшего в мире советского автомобильного завода. Он — человек неисчерпаемой энергии, он без конца в работе, но с годами начинает сказываться его больное сердце. Наступает обострение

болезни, и врачи предупреждают дочь героя, что ее отцу остались считанные дни жизни. Но проходят дни, десятки дней, годы, и мы видим героя фильма, все продолжающего строить гигантские заводы, мы видим человека, переспорившего смерть. Такова сила партийности, любви к жизни, принципиальности и веры в будущее — только таким и должен быть советский художник, да, в сущности, таким теперь и является большинство советских людей.

Следует ли из всего сказанного, что нельзя в кинофильмах, посвященных современности, показывать врагов явных и скрытых, недостатки, заблуждения, пережитки прошлого. Нет, не следует, но в показе отрицательного недопустима поза беспартийного равнодушного художника-объективиста, который утверждает, что описывает то, что видит, и именно таким, как видит, ничего не приукрашивая и не преувеличивая.

Примеры, приведенные нами, показывают, что просто объективистского ви́дения действительности быть не может, всякое ви́дение всегда окрашено истинными чувствами самого художника, и волей или неволей чистота и страстность, или нечистоплотность и эгоизм, или равнодушие художника всегда будут видны в его произведении, будто бы объективно списанном с натуры.

Еще, что бросается в глаза в некоторых работах наших студентов на темы современные и даже темы Великой Отечественной войны, — это использование большой темы как п о в о д а для показа разложения, сексуальности, пьянства, смакования убийств, человеческих мучений, болезней и т. д.

Возьмем для примера сценарий под названием «Где Борис?». В этом сценарии автор показывает, как молодой человек предается разгулу, пьянству, картам, как бросает любимую девушку, самоубийство девушки и тщетные поиски матерью Бориса.

Сценарий, кажется, даже понравился в институтской и внеинститутской комсомольской организации как произведение, «смело бичующее все гнилое и больное в среде худшей части нашей молодежи».

Ни в коем случае нельзя соглашаться с подобной точкой зрения: не может современная советская тема показывать только плохое, не сможет советский художник в одной из первых работ больше всего интересоваться пьянством, разгулом, сексуальностью, самоубийством. Разве это самое главное в нашей созидательной жизни?! Да, бороться с недостатками, а тем более с врагами — надо и надо помочь заблуждающимся (в особенности молодым людям), но разве примеры мужества и благородства, героизма в труде, борьбы за великие мечты не явятся лучшими средствами заставить понять заблуждающихся свои ошибки? Можно с ненавистью вскрывать врага, можно зло бичевать подхалимов, врагов и стиляг, но нельзя только ими заниматься в своих произведениях. Если появился на свет гоголевский «Ревизор», то это произошло потому, что

вся жизнь, жизнь всего государства российского нашла отражение в этом произведении. Даже такое великолепное стихотворение Некрасова, как «Железная дорога», разве оно, вскрывая всю нечеловеческую жестокость нарождающегося капитализма в царской стране рабов, не говорит одновременно и о красоте народного труда, о его потрясающем могуществе и великой силе?! Разве в «Левше» Лескова не высмеяно зло, российское невежество и крепостничество, но зато и показан великий талант и мастерство русского народа, разве не угадано за строчками его потенциальное великое будущее?!

Разве тот же Гоголь не написал в царской России патриотического «Тараса Бульбу», Пушкин — «Полтаву», Толстой — «Войну и мир»?!

Почему же мы в нашу величайшую историческую эпоху не стремимся показывать действительность в ее перспективном развитии, почему мы не хотим или не умеем показать пафос и красоту нашего времени, наши мечты, и почему ко всему этому не стремится вся наша молодежь, почему некоторая часть ее видит только теневую сторону жизни, а не прельщается светлой, солнечной или не показывает в реальных пропорциях соотношения света и тени?

Я убежден, что основными условиями творчества является хорошее самочувствие, любовь к жизни, органическая жажда видеть людей счастливыми и наличие огромного запаса энергии — жизнедеятельности. Вот эти «элементы» творчества и должны воспитываться в наших учениках, и если в них еще будет особо развита способность предвидения (которое приходит вместе с мечтой и знанием законов общественного развития), то наши ученики, наверное, сделаются настоящими советскими художниками. (Если будут талантливы, но наличие вышеупомянутых свойств, вероятно, и показывает талантливость человека.)

Студенческие работы на пленке большей частью бывают короткометражными. Это обстоятельство мало учитывается при выборе репертуара.

Основной ошибкой в работах студентов обыкновенно бывает невозможность вместить взятую ими тему в рамки короткометражного фильма, отсюда недоделанность, схематизм, излишняя многозначительность, вынужденная необходимость прибегать к символике, плакату или штампу, отсутствие художественных *подробностей*, которые только и создают творческую жизнь произведению.

Возьмем одного человека — слесаря, или токаря, или радиолюбителя. Он может сделать отличный винт, красивую несложную деталь, предмет, например, зажигалку, радиолу, телевизор и т. д., но все можно сделать одному умелому человеку до определенного предела, который потребует от него или приобретения на заводе дополнительных деталей, или общественной — заводской — обработки всей производимой вещи.

Например, большой автомобиль типа «Москвич» или «Волга» ни один человек, ни несколько кустарными способами сделать не смогут. Для этого необходим завод, а часто и ряд заводов, и научно-исследовательские лаборатории, и еще много всего.

Также и в производстве съемок. Масштабы съемок различны — они иногда доступны одному или нескольким участникам и не требуют специального обслуживания, а в ряде случаев не могут быть выполнены даже коллективом хорошей учебной киностудии и доступны к выполнению только на большой киностудии — на кинофабрике с многотысячным коллективом работников. Следовательно, взаимосвязь между темой и масштабами ее выполнения должна быть точно и безошибочно установлена.

Нарушение нормальных организационно-смысловых масштабов темы и возможности ее выполнения — постоянная ошибка в студенческих работах. В этом плане не плохо поучиться у иностранных киноработников (французов, чехов, поляков) опыту создания короткометражных фильмов. Такие фильмы, как «Красный шар», «Золотая рыбка», должны быть тщательно изучены как удачные образцы точно размеренного количественно содержания, заключенного в короткометражную форму.

Наши студенты ошибаются, когда в своих короткометражках хотят рассказать повесть о том или ином событии — «повесть» не вмещается в короткий метраж, он может выдержать только «рассказ», «пример», «описание», а не новеллу, для которой обыкновенно требуется не две, а три или четыре части полнометражного фильма. В одной части вообще почти невозможно сделать законченного произведения за исключением рекламы, анекдота или короткого репортажа. Вопрос о емкости короткометражного фильма требует тщательного, кропотливого и серьезного изучения как кафедрой кинорежиссуры, так и кафедрой кинодраматургии. Мне представляется, что на эту тему надо сделать не менее двух-трех как режиссерских, так и сценарных кандидатских диссертаций. Это была бы исключительно полезная и важная работа, которая помогла бы приобщиться к разрешению проблемы короткометражного фильма.

О воспитании и о новаторстве

Жизнь без литературы всю не узнаешь. Преподавание литературы — преподавание жизни. Что сейчас главное? Новаторы.

Новаторы всегда продвигали искусство вперед, делали его более современным, поэтому всякое новаторское «течение» требует внимательного разбора и изучения прежде всего в литературе.

Говоря о новаторах и «новаторах» в кино, нельзя забывать о том, что киноискусство всегда берет материалом реальную жизнь и по-своему ее драматизирует и поэтизирует.

Когда-то (в 20-е годы) в Германии был создан фильм «Кабинет доктора Калигари», в котором настоящие люди (что поделаешь — актерских роботов и тогда не было) ходили в условных кубистических декорациях. Авторы фильма, очевидно, считали себя новаторами, но если скрещение соловья с лягушкой невозможно, так же и в кино невозможно передать искусственное, условное отображение жизни. В кино все должно быть реально существующее, даже если это сказка.

Новаторство во всяком искусстве требует наличия предельного мастерства у авторов художественного произведения. Новатор-недоучка никогда не создаст интересного фильма. И нельзя ограничиваться воздушными шарами в кадрах фильма, которые, как считают многие, придают особую поэтичность произведению.

Даже есть стихи с воздушным шаром в каждой «монтажной» фразе (их студенты «подпольно» переписывают на магнитофоны):

«Девочка плачет —
Шарик улетел.
Ее утешают,
А шарик летит.
Девушка плачет —
Жениха все нет.
Ее утешают,
А шарик летит.
Женщина плачет —
Муж ушел к другой.
Ее утешают,
А шарик летит.
Плачет старуха —
Мало пожила.
А шарик вернулся,
А он голубой...»

Вот безукоризненный сценарий создания «новаторского» фильма (в любой стране и на любой родине).

Истинное новаторство часто рождается в подражании, но подражать надо пародийно, ибо пародийность чаще всего помогает рождению новой формы, соответствующей новому содержанию.

Простое подражание всегда нелепо и надоедливо, это примерно: поцелуй во дворе, обильно завешанном рваным бельем, это подчеркнутый бюст у героини, это любовные утехи на навозном фоне, наконец, обязательная лестница, дождь, двое лежащих под одним одеялом в кровати.

Подражание — страшная вещь: например, почему во многих наших фильмах герои обязательно трутся друг о друга лбами? Почему один талантливый режиссер в одной из многочисленных концовок своего в

общем хорошего советского фильма почти буквально повторил и в изображении и в звуке финал «Ночей Кабирии»? Вот где воистину «в огороде бузина, а в Киеве дядя!»

Художник должен иметь свое лицо, но для этого НЕ НАДО из сил выбиваться, чтобы быть оригинальным, непохожим в творчестве на других. Надо быть самим собою и честным — это лучшая оригинальность.

Свое лицо, свой почерк рождаются не в слепом подражании, а в естественном выражении своей индивидуальности, своего собственного пристального ви́дения мира и использования классического наследства.

Нельзя «оригинальничать», надо быть честным и умелым — это и будет индивидуальное лицо художника.

Нынче в нашей кинематографии (в общем серой) прокатилась волна новаторства и лженоваторства. Эта волна захлестнула молодежь — наших вгиковцев.

Основой современного «новаторства» является не мастерство и не совершенство формы, соответствующей содержанию, а символическая недоговоренность, а также многозначительная общечеловечность («А шарик летит!..»).

Отзывы зрителей показывают, что наибольшим успехом пользуются фильмы, построенные по бессмертным законам драматургии — трагедии, драмы и комедии. Экспозиция, завязка, развитие действия, конфликт, катастрофа и т. д. определяют в основном успех и качество фильма, разумеется, если в этом фильме показана богатая содержанием жизнь и борьба типических образов.

Современные «новаторские» поиски часто направлены в «поэтическую» сторону — бесконфликтность или символизм. Такие фильмы просто не воспринимаются зрителем, как бы ни было красиво и красочно то, что показывается на экране. Так называемое киноноваторство большей частью состоит из отличной операторской работы и инфантильных или общечеловеческих, иногда заумных сюжетов. Мысли «новатора» до зрителя не доходят, потому что авторы этих фильмов часто безграмотны (вернее, малограмотны) в драматургии, в актерской игре и в монтаже.

Сюжет заменяется символом, полнокровная жизнь образов — актерским любительством и беспомощностью. Так зритель перестает верить авторам фильма.

Художник должен всегда знать, что он хочет и как довести свою мысль до зрителя. Сказочная «Белая Грива» дорога своей драматургичностью и построена по законам короткометражного фильма.

Последнее время мы сталкиваемся с благородными (или «безвредными») идеями художников, выраженными косноязычным языком (если режиссеру не попался хороший оператор). В каждом кадре, в каждой монтажной фразе подобной работы мы видим не то, что задумал драма-

тург и режиссер, а что-то третье — не нужное ни тому, ни другому, а следовательно, и зрителю.

Это основная беда нашей работы с молодежью, повторяю, она усугубляется крайне примитивным «умением» работать с актером.

Причем удивительно — на площадке большей частью студенты с актером работают хорошо, а в условиях съемки — чудовищно плохо. Когда не веришь актеру, мысль авторов «новаторской» (и любой другой) работы до зрителя не доходит, а эти авторы считают всех критикующих их деяния глубокими реакционерами, которых давно пора отправить «на мыло».

Примитивность идей и неумение работать с актером заставили большинство «новаторской» молодежи обратиться к жизни и творчеству детей и их способности ви́дения мира, что же, это просто, доходчиво и безответственно — как бы беспроигрышная лотерея с грошовым выигрышем (по первому впечатлению). «Глубокое» произведение искусства (такое глубокое, что и дна не видно).

Думается, что главные пути новаторства (а оно необходимо) лежат в трех направлениях:

а) большая идея,

б) отчетливая драматургия,

в) превосходная игра актеров.

К этому следует добавить сцепление (термин Л. Н. Толстого) образов — монтаж, но оно, безусловно, возникает при выполнении первых трех пунктов.

Об операторской работе (изобразительное решение кадра) нынче говорить не приходится — это дело находится на достаточной высоте.

Никогда нельзя забывать, что всякая режиссура заключается в том, чтобы наиболее точно доводить мысли драматурга до зрителя. К сожалению, это главное, чем не владеет молодежь (а иногда и более маститые товарищи).

Причем непонятно — почему: учат у нас в Институте, кажется, хорошо, но, видимо, мы, педагоги, что-то недоделываем.

Вероятно, это все-таки недостаточное владение мастерством, если бы это было иначе, то тогда наши операторы не снимали бы так хорошо.

Причем некоторые из них действительно являются новаторами. Итак, неточность работы режиссера обязательно извратит содержание фильма. Мы знаем случай, когда режиссер снял фильм, в котором содержание было задумано хорошее, драматичное и современное, но режиссер оказался таким неточным в ритмике монтажа, построении кадра и, главное, в драматургии, а актеры его так плохи, что положительное содержание фильма обернулось на уровень декадентских произведений прошлых времен, и это произошло помимо воли авторов фильма.

Такая ошибка в наше время выглядит, по меньшей мере, странно, хотя злой воли у режиссера не было.

Ни одно произведение искусства не может быть создано несовершенными руками — надо владеть мастерством.

Ни одно произведение искусства не может быть подлинным, если оно сделано с чужих позиций и не является естественно возникающим для самого автора (драматурга, режиссера).

«ЧТО»,

«ЗАЧЕМ»,

«ПОЧЕМУ»,

«КАК» определяют успех художественного произведения.

Новаторское всегда означает новое, но что новое?

Да прежде всего содержание, показ нового человека, новых взаимоотношений или приближающегося будущего, или по-новому понятого прошлого.

Средств же выражения нового за всю историю кинематографии набралось множество. В этой области (кроме цвета) ничего и не придумаешь — все известно.

Новое — в новом мире, в новом существовании и сосуществовании. А заумность и ложная оригинальность, скрещенные со слабым мастерством, — путь к преждевременному увяданию и творческому бессилию.

Надо учить студентов думать и уметь. В этом прежде всего помогает литература.

Думать и уметь — это главное. Я бы еще добавил — любить, жизнь любить, смаковать ее, быть, как теперь модно выражаться, одержимым.

У Маяковского были русские знакомые, живущие в Париже. У них служила русская домработница. Эта домработница ходила на рынок и покупала рыбу мерлан. Отчитываясь перед хозяйкой, работница писала:

«Два кила мерла — 2 франка.

И еще одно мерло — франк».

Поэтому Маяковский охотно говорил про плохое в искусстве: «мерло!» или «два кила мерла!»

Я убежден, что Владимир Владимирович именно так оценил бы обилие цветных воздушных шаров и детей в «новаторских» фильмах и этих шаров не было бы, если бы студенты изучали благородную мировую литературу.

Новатором надо быть таким, каким был Маяковский: по-новому петь о новом. Для этого возвращаться к декадентам не следует — это не то наследство, которое мы должны принять на современное вооружение. Следовательно, одна из задач изучения литературы — объяснение декадентства.

И еще раз я скажу о значении монтажа, чувствование и любовь к которому должна прививать литература, ибо жизнь без литературы не узнаешь,— нельзя все повидать.

В письме к Страхову (апрель 1876) Лев Толстой писал: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно — словами описывая образы, действия, положения...»

И дальше в этом письме Толстой пишет:

«Теперь же, правда, что когда девять десятых всего печатного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений».

Таково направление программы и воспитания студентов по дисциплинам кино, литературы и драматургии.

Когда-то я мимолетно влюбился в одну женщину и подарил ей сто воздушных шаров, но другой женщине — врачу — я подарил сто роз (это было во время войны!) за то, что она спасла мне жизнь. И в том и в другом случае подарок был драматически органичен.

В нашей воспитательной работе действительно много промахов, много серьезных ошибок. Но можно ли сказать, что руководство института и его преподаватели относятся несерьезно к порученному им делу, невнимательны, нерадивы? Утверждать подобное — значит сказать неправду: и ректорат, и педагоги, и партийная организация работают много, серьезно и не жалеют своих сил и времени. Следовательно, должна идти речь о недооценке нами каких-то очень важных звеньев в работе. Речь должна идти о лучшем налаживании нашего институтского механизма, о регулировке отдельных его деталей. вернее, о целеустремленном направлении всей жизни ВГИКа к одной, самой главной цели.

Я должен обратиться к воспоминаниям своей молодости, в которой судьба предопределила дружеское отношение ко мне со стороны Владимира Владимировича Маяковского. Почти каждый студент ВГИКа хочет быть новатором и самобытным художником. Таким именно был и Маяковский. Но что было главным в его творчестве, ведущим?

То же, что и в день полета Юрия Гагарина: Гражданин Союза Советских Социалистических Республик!

Вот что было главным в творчестве Маяковского. И любовь Маяковского к Советской власти, активное участие в строительстве новой жизни необычайно обогащали его художественную палитру, он являлся истинным новатором в своих произведениях как по содержанию, так и по форме. В то же время Маяковскому не чуждо было и общечеловеческое: и любовь, и чистая рубашка, и свой автомобиль «рено», и «жить бы он и умереть хотел в Париже», «если б не было такой страны «Москва», — то есть всегда самым главным для него была Советская власть и активное участие в делах Советской власти. «Все сто томов» его «партийных книжек» лучше всего говорят об этом.

Вот почему, когда я увидел на экране студенческую картину «Дело о катушке», я немедленно выступил на ученом совете, отмечая появление этого фильма как очень правильное, очень оригинальное, образно-художественное произведение, весьма поучительное для вгиковской молодежи. Через два дня я прочел в газете выступление об этом же фильме, и радость моя за успех нашего Института, за нашу молодежь была беспредельна.

Оценивая «Катушку», я говорил, что этот фильм — фильм и гражданина Советского Союза и новаторский по форме.

Вот если бы мы всю свою воспитательную работу могли построить так, чтобы наши студенты стремились создавать фильмы, активно помогающие строительству коммунизма, — это было бы замечательно. И, безусловно, Московский комитет партии требует от нас этого в своем решении.

Для того чтобы быть активным строителем нового, необходимо не бояться «мелочей». Вспомните, Маяковский писал и о гуталине, и о детских сосках, и о калошах, и о повидле и джеме, он также мог бы написать и о «незначительной» в кавычках «трагедии» прессованной катушки.

Некоторые наши студенты считают «мелочи жизни» совершеннейшими пустяками, лежащими вне палитры художника. А «мелочи» (в кавычках) окружают человека, именно они определяют характер его бытия, его самочувствия, его хорошее настроение, они повышают его трудоспособность и являются вопросами государственной важности и коммунистической идеологии.

Несколько лет тому назад у нас был создан студентом фильм об уходе за башмаками, это тоже было хорошее художественное произведение.

Поближе к жизни, к рядовому, к «незаметному» (в кавычках), но важному, влияющему на создание светлого будущего, — вот что должно быть самым главным в воспитании молодых художников. Не надо бояться «пачкать руки», не надо бояться обыденного, но нашего советского.

А каковы темы и кадры съемочных курсовых и дипломных работ наших студентов?

Это Мир глазами ребенка.

Это Воздушные шары в самых разнообразных вариантах.

Это Глубокомысленное и бессюжетное хождение молодых пар (разного пола) по городу (или такая же беготня детей).

Это Поливальные машины, или дождь, или то и другое вместе.

Это Цветы на граните.

Это Эстетика поцелуев.

Это Смерть (с большой буквы).

Это Лестницы в разных ракурсах.

Это, наконец, Солнце в одном кадре, без всякой связи с предыдущими.

И, как наибольший резонанс современности, Голуби и запуск игрушечной ракеты в космос. (Я не говорю о Сегеле.)

Общечеловеческая, вечная, нейтральная тематика является основным стержнем целеустремленности «беспокойной» части вгиковских студентов.

Это и является главной бедой, главным недостатком воспитательной работы в Институте.

Маяковский тоже писал о солнце, и тоже, что называется, «крупным планом».

Но солнце пришло к Маяковскому пить чай с вареньем и послушать о задачах поэта-гражданина.

Так великое сопоставляется с «малым», или так «мелочи жизни» становятся определением бытия, целеустремленности.

Вторая беда нашего воспитания заключается в том, что мы забыли славные старые вгиковские традиции — создание коллектива студентов.

Последние годы студенты разрознены, большинство из них думают только о себе, о своей личной карьере.

Примеры этого они, конечно, в изобилии получают в большой кинематографии — на производстве. Посмотрите, какими индивидуалистами и эгоистами возвращаются некоторые студенты с производственной практики!

Это происходит потому, что производственная практика проходит, по существу, без должного участия мастеров-руководителей курсов, и потому, что на младших курсах мало прививается коллективная ответственность за честь, совесть и достоинство всего курса. А когда-то во ВГИКе это было главным направлением воспитания.

На всех курсах, а курсы должны быть малочисленны или разделены между разными мастерами, необходимо в обязательном порядке коллективно обсуждать все этапы студенческих работ с участием масте-

ров-педагогов, а педагогам — направлять жизнь коллектива. В здоровом коллективе не заводится плесень! И не рождается уныние.

Необходимо ограничить в какой-то степени право многочисленного начальства что-то разрешать или запрещать студентам без ведома мастера. (Ведь решение руководителя режиссерской мастерской можно изменить или «обойти» в мастерской операторской, у декана, зав. кафедрой, двух проректоров и, наконец, у ректора.)

И последнее: надо быть требовательными, но и чуткими, понимать, когда студенту или даже педагогу трудно или плохо. Надо уметь присматриваться к людям.

Скажу о себе. Не так давно у меня были тяжелые дни — не ладилось со здоровьем, туманны были планы на будущее.

И вот огромный коллектив, в котором я работаю почти всю сознательную жизнь, состоящий и из моих учеников, не смог вовремя почувствовать неладное, и только один человек из коллектива — Тамара Федоровна Макарова забеспокоилась и заинтересовалась тем, что со мной происходит, и сделала это без всякого намека и жалоб с моей стороны.

Спасибо Макаровой, я никогда не забуду ее партийной человечности в данном случае, но, товарищи, сколько было других людей, гораздо ближе, чем Макарова, находящихся около меня по работе — людей моей кафедры — и оставшихся слепыми или не пожелавшими или недогадавшимися протянуть руку помощи! Должен сказать, что после Макаровой мне помогли своим дружеским отношением товарищи Широков и Тавризян, но это было позднее.

Итак, вот что произошло со мной, стреляным и уже достаточно общипанным воробьем, а как бы чувствовал себя рядовой студент — молодой птенец на моем месте?

Это — третий вопрос, над которым нам всем необходимо очень серьезно призадуматься.

Не слишком ли сухо-официальны наши взаимоотношения внутри Института?

Не нужно ли быть человечнее?!

О подготовке режиссеров научно-популярного и документального фильма

Мне удалось подготовить несколько режиссеров научно-популярного и документального фильма, из которых Нифонтов и Райтбурт успешно ведут педагогическую работу во ВГИКе. Несколько лет тому назад режиссеры воспитывались по так называемому общему профилю и только на последних курсах специализировались по разделам художественного, научно-популярного и документального.

Не скрою, что многие режиссеры при распределении не хотели стать режиссерами научно-популярного и хроникального фильма — их тянуло в «большой кинематограф», в художественный. Тогда я попросил студии научно-популярного фильма и хроники провести у нас в институте фестивали своих фильмов с выступлениями ведущих мастеров производства.

Были показаны лучшие фильмы, созданные на этих студиях, а авторы их рассказали об увлекательной стороне «малой кинематографии», об ее идейном, государственном и художественном значении, о любви к ней зрителя. После этих фестивалей среди моих учеников очень многие узнали, какие прекрасные области искусства представляют научно-популярные фильмы и документальные, они увидели в них чрезвычайно большой простор для творческих поисков, поняли очаровательные стороны этих видов кино и, не раздумывая, отошли от кинематографии художественной.

Правда, некоторые из них, например Т. Вульфович, Н. Курихин, А. Рыбаков, сняли впоследствии и художественные фильмы, но время, проведенное ими на студиях «малых форм», не пропало даром. А многие навсегда связали свою жизнь с работой на хронике и в научно-популярной кинематографии.

Что все это означает?

Во-первых, студенты поняли, что создание хороших научно-популярных и документальных фильмов — дело больших и страстных художников, что создание этих фильмов чаще всего возможно только в образной форме и что их художественная палитра таит в себе неограниченные возможности новаторства и эксперимента.

К тем знаниям кинематографии, которыми уже владели студенты, понадобился добавочный интерес — к науке (для научно-популярного фильма) и к образной журналистике и публицистике (для документального). Это потребовало соответствующей работы, приобретения увлеченности и широкого знакомства с кинопроизведениями упомянутых жанров.

В чем недостаток нашей работы в области научно-популярного и документального фильма теперь, когда во ВГИКе производится раздельное воспитание режиссеров-документалистов и научно-популярного фильма?

Первое: недопонимание нашей фильмотекой, что систематический подбор выдающихся и рядовых фильмов указанных жанров крайне необходим, что еженедельные просмотры фильмов для студентов должны включать и фильмы хроникальные и научно-популярные, а в отдельных случаях посвящаться только им. Эти просмотры должны сопровождаться выступлениями лучших мастеров научно-популярного и документального кинематографа.

Дело с этим обстоит очень плохо, я, например, много месяцев безрезультатно добиваюсь просмотра фильма «Бип в Ленинграде».

Второе: в институте должны регулярно работать научные и журналистские кружки и регулярно проводиться выступления крупнейших представителей различных наук, представителей различных отраслей советской промышленности и хозяйства, доклады путешественников, журналистов, космонавтов, летчиков, участников поморских рейдов, китобоев, строителей электростанций, спортсменов, врачей, зоологов, охотников и т. д.

В этом плане у нас также почти ничего не делается.

Указанные мероприятия должны стать одним из основных дел ректората, учебной части, кафедры и партийного и комсомольского комитетов.

Подумать об этом следует и нашему творческому клубу, развивающемуся чрезвычайно однобоко.

Необходимо также поставить задачу перед кафедрой драматургии кино об обязательном включении в программу их обучения создание научно-популярных сценариев.

Необходимо широко обсудить такой замечательный фильм, как «Дело о катушке», созданный студентами нашего института в научно-популярной мастерской А. Згуриди и Г. Нифонтова.

Какие недостатки имеются в проведении занятий по специальности в мастерских научно-популярного фильма и хроники?

Занятия в основном ведутся правильно, но не читается систематически общий теоретический курс основ кинорежиссуры, без этого предмета нельзя воспитать полноценного режиссера-художника.

Причем основы кинорежиссуры должны читаться на всех курсах, ибо процесс этих лекций проводится повторными «кругами» с постепенным усложнением проблем кинорежиссуры в каждом новом курсе и взаимосвязан с проведением практических работ по съемкам и по актерскому мастерству. Работу по актерскому мастерству ни в коем случае нельзя сокращать, а следует ее продлить на четвертом курсе, как это сделано в учебном плане режиссеров художественного фильма. Причем эта работа должна быть расширена в области навыка работы не с актером, а с натурщиком, с человеком любой профессии, неподготовленным к киносъемкам.

Научно-популярные и документальные фильмы чаще, чем в кинотеатрах, показываются по телевидению.

А во всех режиссерских мастерских недостаточно внимания обращают на преподавание специфических особенностей телевидения. Достаточно подумать только о двух особенностях телевидения, чтобы понять необходимость изучения этого предмета.

Первая особенность телевидения — размер экрана, на котором

крупный план лица человека бывает (чаще всего) меньше натурального размера, а в кино на «средних» и даже «общих» планах лицо человека больше, чем в жизни.

Вторая особенность телевидения — непосредственное обращение к индивидуальному зрителю (хотя их в то же время миллионы). «Смотреть в аппарат» в кино — большей частью порок, а в телевидении — это один из лучших способов общения со зрителем.

Поэтому особые законы создания телефильмов должны быть изучены режиссерами и операторами, в особенности научно-популярного кино, ибо телевидение является одним из главных «потребителей» этого жанра — ежедневно телепередача включает в свою программу научно-популярный фильм.

В заключение хочется (уже в который раз!) сказать о необходимости предоставления режиссерам научно-популярной и документальной мастерской возможности самостоятельно снимать на узкой пленке. Институт теперь имеет для этого необходимые технические и материальные возможности. Студент-режиссер, хорошо обученный «кинолюбительству», гораздо глубже и профессиональнее постигает существо своего дела и, безусловно, таким образом, нащупает новые новаторские пути создания кинофильмов.

ЛЕВ КУЛЕШОВ
СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ПЕРВЫЙ

---

5 Приложения

Доклад Всероссийскому фотокиноотделу НКП об организации Екатеринбургской фото- и киносекции при Губернском отделе народного образования ревкома

В дореволюционное время Екатеринбург был центром снабжения прокатом кинематографических картин Сибири, Урала и Приуралья. Сохраняя свое коммерческое значение до сего времени, Екатеринбург становится более ценным для Советской власти центром снабжения благодаря тому, что вырастает его политическое значение. Екатеринбург является основным опорным пунктом края, борющегося с нашествием Колчака. Политика Советской власти именно в Екатеринбурге нуждается в помощи такого огромного агитационно-пропагандистского средства, как кинематограф. Учитывая эту политическую и экономическую возможность развития кинодела на Урале в масштабе соответствующем, потребность в нем, равно как и трудности сообщения с центром (благодаря чему центр не может достаточно регулировать кинематографическую жизнь края, снабжать его нужным количеством лент), Екатеринбургский отдел народного образования организовал фото- и киносекцию.

Задачи организованной фото- и киносекции поставлены следующие:

1. Регулирование фото- и кинопромышленной жизни края на основании положений и обязательных постановлений Всероссийского фотокиноотдела.

2. Благодаря особенной важности пропагандистской работы среди краевого пролетариата необходимо увеличить количество имеющихся и работающих электротеатров в городах, рабочих центрах и фабриках.

Советские войска продвигаются все дальше на Восток, район, обслуживание которого кинематографом является государственной необходимостью, все увеличивается, и это должно быть особо учтено при рассмотрении вопроса о снабжении секции проекционными аппаратами.

Так как на получение такого количества проекционных аппаратов, которое обеспечивало бы действительную потребность в них, рассчитывать в полной мере невозможно, тем не менее ответственной задачей секции становится:

3. Наиболее рациональное, исходя из положения дела на месте, распределение имеющихся налицо проекционных аппаратов соответственно текущим задачам советской политики в крае.

Если бы работа секции ограничивалась только осуществлением настоящей задачи, то и тогда бы ее существование в Екатеринбурге являлось крайней необходимостью.

Дальнейшей задачей является:

4. Регулирование деятельности снабжающих советские кинотеатры частновладельческих прокатных контор. Выпускаемый ими материал да-

лек от того проката, который действительно нужен наполняющему театры пролетариату, и, кроме того, часто антихудожествен.

Необходимо организовать Учетно-цензурное бюро для учета и цензуры всего прокатного материала.

5. Ввиду особого бытового разнообразия производств края, его географического положения и характерных особенностей, а также ввиду непосредственной близости фронта представляется вполне возможным и целесообразным по принципам производственной хроники, как она понимается Всероссийским фотокиноотделом, создать местный фото- и кинорепортаж.

Кино- и фоторепортаж секции имеет почти совершенно неиспользованную кинематографией область засъемки фронта и имеющей колоссальное значение советской промышленности, как-то: заводов, шахт, приисков, каменоломен, а также культурной работы в крае и природы.

Работая в непосредственном контакте с центром, секция снабдит край и центр новым, чрезвычайно ценным в политическом, бытовом и научном отношении материалом. Исходя из вышеуказанного, уполномоченным ВЦИК тов. Сосновским совместно с уполномоченным по организации фото- и киносекции тов. Кулешовым и коллегией Губернского отдела народного образования организована фото- и киносекция.

По осуществлению изложенных задач сделано следующее:

1. Организовывается цензурное бюро, к которому привлекаются представители Р. К. П.

Для просмотра установлен проекционный аппарат и приглашен механик.

2. Произведена передача съемочной части Политотделом Третьей армии фото- и киносекции с имеющимися материалами и штатом.

3. Установлен контакт с прекрасно оборудованной киномастерской Политотдела.

4. Приступлено к фоторепортажу, для чего производятся фотосъемки уральских советских деятелей, культурной работы в крае, а также и фронта.

Для распространения фотографий устраиваются специальные витрины в Екатеринбурге и по району.

Настоящим Губернский отдел народного образования, прилагая при сем смету на шесть месяцев и штат служащих, просит коллегию ВФКО утвердить фото- и киносекцию при Губернском отделе народного образования Екатеринбургского ревкома.

Заведующий Губернским отделом народного образования, уполномоченный по организации киносекции и зав. секцией

(Кулешов)

Заявление зав. Отделением хроники Кулешова управляющему делами ВФКО

23 декабря 1919 года по распоряжению заведующего ВФКО я назначен заведующим Отделением хроники. В данное время передо мной стоит задача подвести итоги прошлой деятельности Отделения хроники, выявить реальный результат работы цифровыми данными и отметить эволюционное развитие внутреннего содержания картин, заснятых Отделением. После установления той реальной работы, которая была произведена, необходимо учесть все недостатки и правильное развитие таковой, сейчас же наметить план деятельности Отделения и заняться осуществлением его.

Работая до 23 декабря 1919 как режиссер по засъемке хроники, я должен отметить, что во внутреннем содержании картин последнее время Отделение проводило определенное положение: возможное обострение политического значения самой съемки, а также и воздействие составленной картины на массы. Прежний путь работы засъемки по вызовам от различных учреждений похорон, празднеств, парадов и т. п., безусловно, надо считать неправильным и [надо,] переменив план съемки, заснять исключительно значительный материал в политическом, а также в историческом значении и при выпуске картин заострить надписи в ударные лозунги. Полагаю, что и дальнейшая работа Отделения должна пойти этим путем.

Теперь я должен перейти к главному пункту настоящей докладной записки: до сих пор я не имею никакой возможности принять дела по Отделению хроники ввиду того, что мне не предоставляется необходимое для Отделения хроники помещение, в котором я мог бы принять, просмотреть и разобрать все негативы и позитивы Отделения и инвентарь.

Без необходимого Отделению помещения не может производиться никакой реальной работы, дела Отделения не смогут быть приняты, и план дальнейшей деятельности не сможет быть представлен за отсутствием данных, и работа сотрудников придет к невозможному, безалаберному состоянию, что, принимая во внимание, как уже отмечено, огромное историческое и политическое значение деятельности Отделения, будет являться государственным преступлением. Ввиду сего прошу Вас немедленно возбудить ходатайство перед коллегией фотокиноотдела о следующем:

1. Предоставить необходимое помещение Отделению хроники.

2. Помещение должно быть снабжено проекционным аппаратом, иначе систематически разобрать материал невозможно, невозможна также и дальнейшая деятельность по составлению картин. (Таковыми помещениями являются бывш. прокатная контора «Тиман» и конторы бывш. торгового дома «Козловский, Юрьев и К⁰».)

3. В данном помещении необходимо поставить несгораемый шкаф для хранения необходимых для текущей работы негатива и позитива. Также должны быть поставлены крепкие деревянные шкафы с надежными запорами для инвентаря Отделения. (Бывший заведующий Отделением хроники уволен за пропажу на 60 000 рублей пленки, но по не зависящим от него обстоятельствам картины хранились в дрянных дырявых шкафах.)

4. В Отделении должен находиться исправно работающий телефон для экстренных вызовов.

5. Государственным складам кинокартин предложить передать в Отделение хроники или в Управление делами по одному экземпляру позитива всех картин, снятых Отделением для просмотра и допечатывания недостающих позитивов. Кроме того, местонахождение картин в одном определенном месте даст возможность когда угодно сделать показательный просмотр и картины не надо будет искать во всех складах и прокате. Вторые экземпляры позитива, конечно, должны находиться в государственных складах кинокартин.

Кроме выше изложенного, касающегося приема дел по хронике, прошу Вас возбудить ходатайство и о следующем:

1. В настоящее время Отделение хроники не имеет подотчетной негативной пленки. Полагаю, что имение таковой хотя бы в ограниченном количестве для текущей работы крайне необходимо. Поэтому предлагаю приобрести 1 000 метров пленки на вольном рынке, на что потребуется аванс в 120 000 рублей. Безусловно, с точки зрения политики ВФКО настоящая покупка пленки явится компромиссом, но за нее будет говорить то, что безусловно ценность заснятых на 1 000 метров текущих моментов жизни РСФСР, имеющих мировое значение, будет во много крат превышать ничтожную сумму в 120 000 рублей. Имеющиеся в ВФКО четыре коробки пленки, привезенной иностранцами, я полагаю, необходимо передать в Управление делами для экстренных съемок.

2. По сообщению владельца лаборатории гражд. Л. Я. Теодасидиса (лаборатория до сих пор работала на Отделение хроники) лаборатории не оплачивают счета за исполненные работы, объясняя это тем, что лаборатория национализирована. Но жалование служащим гражд. Л. Я. Теодасидис платит из своих средств и, не имея денег, не может принимать нашу работу. Таким образом, ни один метр срочного негатива Отделения хроники проявлен быть не может. Прошу этот вопрос также выяснить. Если лаборатория не национализирована, необходимо оплатить счета, если лаборатория национализирована, необходимо ее пустить в ход.

Все вышеизложенное является острой необходимостью, и я прошу Вас возбудить в коллегии необходимое ходатайство, и в течение этих дней дать категорический ответ по всем пунктам.

Экспериментальные кинофотосъемки, теоретические работы, просмотры и наблюдения

Киносъемок — 1 200 метров.
Фотосъемок — 500 негативов.

Задачи: исследование природы кинематографии, установление художественных законов, стоящих в основе кинематографического искусства.

Методы разрешения задачи: практические проверки путем фото- и киносъемок.

Первая половина учебного года

В пространстве — кадр

1. *Законы композиции.*

а) Точки зрения аппарата (возможности разных планов).

б) Точки зрения аппарата неподвижные и в движении (от натурщика, от публики и т. д.).

в) Американский план. (Конкретное движение во всем пространстве кадра.)

г) Первые и последующие планы кадра.

2. *Свет, тень, цвет.*

а) Цвет и грим.

б) Освещение и местоположение источника света, подвижный луч и т. п.

в) Излучение света формой.

г) Ореол, блеск, жемчуг, серые полутона, черный цвет, черная и прозрачная тень.

д) Натура, павильон, площадка — солнце, юпитер, лампа накаливания.

е) Световые трюки.

3. *Материал.*

а) Реальные вещи и бутафорские.

б) Знак вещи.

в) Четкость индивидуальности натурщика, проба перевоплощения.

г) Поза как знак — четкость ее нахождения.

д) Переживание как знак и сопоставление его с позой.

е) Переживание как нахождение знака.

4. *Движение.*

а) Статическое положение и его значение.

б) Движение как переходный момент от одного статического положения к другому и беспрерывное движение.

Дополнительно: упражнение натурщиков в точной работе, обусловленной требованиями мастера, ведущего экспериментальную съемку.

Вторая половина учебного года

Во времени — монтаж.

1. *Элементарный монтаж.*

а) Монтаж как логическое соединение пространственных композиций.

б) Монтаж, исправляющий пространственные композиции.

в) Иллюзия движения в пространстве и достижение иллюзии движения во времени и пространстве путем монтажа.

2. *Разновидности монтажа.*

а) Русский монтаж.

б) Шведский и норвежский.

в) Французский и итальянский.

г) Американский.

3. *Монтаж как впечатляющее средство.*

а) Наблюдение над монтажными картинами.

б) Теория монтажа.

в) Достижение путем монтажа впечатляющего неснятого кадра.

г) Творимая поверхность.

г) Творимый человек.

4. *Ритм монтажа.*

а) Законы ритма.

б) Ударение в монтажном ритмическом построении.

5. *Супрематизм.*

а) Преодоление монтажом реальности кадра.

6. *Практические работы над монтажом.*

7. *Перемонтаж.*

8. *Установление путей новых исканий.*

Письмо Л. В. Кулешова Чарлзу Чаплину

Г-ну Чарли Чаплину

От Московского экспериментального киноколлектива, работающего под руководством директора, режиссера Льва Кулешова.

I. Почему мы Вам пишем:

Милостивый государь.

Наша группа в течение последних шести лет работает над разрешением задачи создания совершенных кинокартин. Американское киноискусство, открывшее ряд исходных кинематографических аксиом, является азбукой для работ нашего направления.

На Ваших картинах, весьма редко попадающих в Россию, мы впервые увидели пример отчетливой и ясной работы над каждым движением и положением актера в связи с точным и гармоничным монтажом (монтажом мы называем творческую работу над

собиранием, установлением относительной длины и порядка отдельных склеиваемых кусков картины).

II. Что мы сделали:

Таким образом, Вы явились нашим учителем.

Мировые события последних лет лишали нас возможностей сношения с заграницей. Отсутствие кинопроизводства в России поставило нашу работу в особые условия, нам пришлось ограничиться опытно-экспериментальными работами, весьма небольшого масштаба. В результате был установлен ряд законов, управляющих построением кинокартин, с которыми Вам, вероятно, интересно познакомиться, так как они являются дальнейшим развитием основных положений, первоначально почерпнутых нами из изучения заокеанских образцов.

III. Что мы хотим от Вас:

В том случае, если Вас заинтересует дальнейшее изложение методов нашей работы и результатов, ею достигнутых, мы просим Вас не отказать в любезности ответить на следующие вопросы:

1. Каково Ваше мнение об изложенных в письме принципах нашей работы и возможно ли в дальнейшем обмене мнений познакомиться с характером Вашей работы?
2. Интересно ли культурным кинематографистам Америки иметь с нами идеологическую связь?
3. Можете ли Вы прислать нам перечень американских печатных трудов по кинематографии, могущих представить для нас интерес, с Вашей точки зрения?

IV. Исходное положение нашей работы:

Задача создания совершенной кинокартины является одновременно задачей построения:

1. Наилучшего движения снимаемого материала в пространстве.
2. Наилучшего распределения этого движения во времени.

Куски с заснятыми актерами и вещами впоследствии соединяются между собой, и следовательно, работа для каждого отдельного куска должна быть учтена как работа некого гармонического целого.

Как первая цель — построение наилучшего движения,— так и вторая цель — нахождение гармонического целого (монтаж) — могут быть достигнуты лишь при условии абсолютной точности работы актера, которая позволит наиболее совершенно воплотить замысел режиссера.

Полученный результат на экране будет, таким образом, не результат случая или удачи, а результат точной работы, по заранее правильно задуманной и сданной в работу режиссеру инструкционной карточке.

V. Актер:

Мы полагаем, что материал кинематографа обязательно должен быть реальным. Театральный актер не может быть использован нами, так как его техника и методы разрешения задач коренным образом отличаются от наших.

1. Главной задачей театрального актера является создание сценического образа. При разрешении его он должен считаться с содержанием пьесы и изменять свои индивидуальные данные, пользуясь при этом такими условными приемами, как грим и бутафория. Пример: для любого театрального актера является вполне приемлемым играть Самсона, сделав себе мускулы из ваты и разрушив построенный из картона храм.

Мы же считаем как грим, так и бутафорию для экрана абсолютно неприемлемыми.

2. Даже такие яркие последователи натурализма, как актеры нашего Московского Художественного театра, не свободны от театрального пафоса (преувеличенной выразительности). Этот пафос — необходимый прием для каждого актера сцены — также совершенно неприемлем для экрана. Для кинематографического актера необходимо особое воспитание, требования к нему следующие:

1. Пластический образ актера, то есть внешность, движение и обусловливающий их характер, должны быть его реальными индивидуальными свойствами. Их изменение может быть проведено только в плане совершенствования путем реальной тренировки, а не путем грима и театральной игры.

2. Преувеличенная выразительность актера сцены заменяется точной, отчетливой и ясной работой, отличающейся от обычных жизненных движений лишь ее бо́льшим пластическим (вернее, механическим) совершенством.

О фильме «Аэлита»

Вся культура старого, дореволюционного кинематографа, безусловно, неприемлема для современности. Появляются и крепнут новые методы работы у нас в СССР и на Западе. Пути старого опыта приводят или к безнадежному тупику, или к «Аэлите». Никакие затраты, глубоко художественные подходы, мировые масштабы, серьезность и прочее, и прочее, и прочее не спасают своевременно увядшую природу старых подходов к работе театрально-художественной кинематографии.

В результате мы видим не мировую ленту и ленту не большого масштаба, а никому не нужную тягучую слякоть. Маститый Протазанов, видимо, решился навсегда отречься от старых своих приемов и взамен их не дал ничего. Особо показательна в этом отношении актерская рабо-

та. Трудно сказать, кто из актеров хуже. Лучше других Куинджи, она еще сохранила старую технику, ее техника близка к технике немецких актрис. В общем, принимая во внимание бедность нашей производственной техники, картина сделана.

Если все это принять во внимание, то появление «Аэлиты» следует приветствовать. Это большая и серьезная работа заблуждающихся людей.

На подступах к советской комедии

(Ответ на анкету)

Отношение к комическим и комедиям у нас такое: если надо попробовать обывателя на режиссера, ему предлагают ставить комедию и он ставит.

Так нельзя. Потому что получается не весело, а мрачно. Комедия требует самой тонкой, самой тщательной работы над сценарием, над движением, над монтажом.

Считается, что веселое должны работать мрачные люди. Когда наступает очередная травля меня (за Хохлову и коллектив), в газетах объявляют: Кулешов переходит на постановку короткометражных комедий.

Замечательные комедии делает Чаплин... Говорят, что он скоро приедет.

До тех пор пока к постановкам комедии не отнесутся как к важнейшему опыту над неизвестным жанром, ничего из них не выйдет...

С кондачка, наспех работать нельзя.

Когда-нибудь руководители кинодела принуждены будут это понять.

О задачах пролетарской кинематографии

(Тезисы выступления)

Фильмы не должны расцениваться «вообще» на нового зрителя.

Новый зритель различен по своему восприятию.

Для каждой категории нового зрителя и для каждой целевой установки нужна своя форма кинопроизведения.

Наша пресса, наша общественность, наши руководящие органы рассматривают картины вообще, как советские.

Картина оценивается одновременно с точки зрения взрослых и детей, с точки зрения рабочих и с точки зрения крестьян.

То есть задача картины — установка ее — понимается слишком обобщенно.

Поэтому и форма наших кинокартин расценивается не из расчета на определенного зрителя и установку, а также из обобщенных расчетов.

Я видел куски «Азбуки для неграмотных», и что оказывается:

фильма будет сделана по всем правилам быстрого интеллектуального монтажа.

Бедные неграмотные!

Надо перестроить немедленно точки зрения на фильмы у прессы, в руководящих органах и в общественных организациях.

Надо помнить, что фильма хороша, когда она:

1) сделана на точно определенного зрителя — по теме, содержанию и форме;

2) сделана с определенной целью (с точной установкой: для чего, для какого политического эффекта) — по теме, содержанию и форме.

Только подобная оценка даст возможность перестроить нашу кинематографию в подлинно пролетарскую.

Работник пролетарской кинематографии — это не человек, принимающий Советскую власть и хорошо знающий классовые взаимоотношения, а человек, своими средствами (киносредствами) активно помогающий строить наше социалистическое будущее. А подобную работу можно правильно оценить, разбирая ее по тематической установке и по расчету на восприятие определенных зрителей.

До сих пор ничего подобного не делалось. Задачи фильмы не детализировались, а обобщались.

От обобщения требований мы получаем, казалось бы, политически пристойную продукцию, но политических и экономических задач, по существу, не выполняющую.

Докладная записка в правление «Межрабпомфильма» о необходимости экспериментальной работы в области звукового кино

Из демонстрации звуковых фильм в Ленинграде и Москве можно вынести следующее заключение:

1) Звуковое кино уже в состоянии произвести переворот в музыкальной иллюстрации кинофильм.

2) Звуковое кино, воспроизводя лучшие театральные спектакли, оперу, оперетку и т. д., может стать сильнейшим конкурентом театра, в особенности провинциального.

3) Звуковое кино может теперь же сыграть исключительную [роль] в учебно-образовательных фильмах.

4) Звуковое кино еще не является искусством, воздействующим на зрителя в полной мере, оно только техническая новинка («чудо техники»).

В то же время совершенно очевидно, что тонфильм должен произвести художественный переворот в мировой кинематографии.

До сих пор работа в тонфильмах велась преимущественно инженерами, в плане наиболее чистой и четкой передачи звука и достижения синхронности. Причем для этого записывались звуки различных театральных действий (певцы, музыканты, сценки и т. д.).

Такой метод работы на сегодня неправилен.

Воспроизводить теаматериал в звуковом кино так же нелепо, как и воспроизводить его в немой фильме.

Поэтому необходимо немедленно приступить к новой, особой работе по тонфильму.

Эта работа должна вестись в плане установления элементарной азбуки ИСКУССТВА ТОНФИЛЬМА, необходимо добиться от него исключительной силы выразительности, воздействия на зрителя, присущих только данному виду искусства и никакому другому.

Предпосылками для намечающейся работы могут служить следующие наблюдения:

I. Звуки, иллюстрирующие действие на экране, не совпадают с представлением этих звуков зрителем.

Например, шум ветра и прочих стихий в «Царе царей» недостаточно эффектен и силен по сравнению с тем, что делается на кадре. Игра актера, в испуге садящегося на автомобильный гудок, не доходит, вероятно, потому, что мы (зрители) и так знаем, какой издает автогудок звук, нам незачем его слышать.

Та же сцена, сделанная в немом кино, безусловно бы дошла до зрителя.

Следовательно, звук иллюстративный не может достигнуть цели потому, что зритель,

во-первых, ждет от действия другого звука, не того, который дается, а того, который он индивидуально себе представляет;

во-вторых, зрителю не нужно фактическое воспроизведение звука, раз он его сам себе представляет, глядя на немое действие (пример с гудком).

II. Замечательно доходит игра актера, реагирующего на звук, о существовании которого зритель не может догадаться.

Пример: испуганный человек идет по ковру, и каждый его шаг издает гротесковый музыкальный звук. Актер играет не на то, что видит зритель в кадре, а на то, что зритель не видит, а слышит.

Таким образом, ясно, что звук должен быть применен как самостоятельная играющая, действующая и монтажная единица, а не как иллюстрация происходящего в кадре движения.

Помимо этого, звук может и должен применяться как музыкальное сопровождение кадра.

III. Чрезвычайно важен монтаж звука с кадрами.

Пример: первый кусок — по улице идут войска;

второй кусок — человек из окна дома смотрит вниз (очевидно, на войско).

Не выразительно дать в первом куске барабанную дробь — в этом куске она может быть заменена другим звуком, а во втором куске дать барабанную дробь исключительно выгодно.

IV. Так же как для немого кинематографа не годны театральные и пантомимные движения, так же, очевидно, и для тонфильма не годится оперная постановка голоса и театральная дикция.

Необходимо открыть основные законы тонфильмовой дикции.

V. Основная ошибка в показанных фильмах, что от перемены плана съемок не меняется план звука (расстояние от источника звука до зрителя или сила звука). Не может звук одинаковой силы исходить от говорящего человека, заснятого мелко и крупно.

VI. Наши некоторые режиссеры, стараясь заниматься тонфильмом, считают нужным звуковое кино, а не говорящее. Это утверждение неверно.

Необходим и звуковой и говорящий кинематограф.

Опыт показал, что стихийные звуки — шум толпы, ветра, молнии, моря и т. п. — выходят плохо, как искусственный шум за кулисами провинциального театра. Над этим надо работать.

Исходя из всего изложенного, я советую немедленно начать экспериментальную работу в лаборатории тонфильма по установлению элементарной азбуки нового искусства.

Для этого необходимо в течение ближайшего времени заснять ряд небольших кусков, пробуя в них различные приемы: разговора актера, пения, актерской реакции на звуки и т. д. Кроме того, необходимы различные пробы по монтажу действия, звука и музыкального сопровождения.

Когда предварительные пробы будут закончены, представится возможность сделать небольшую (метров триста) звуковую фильму, уже не технического порядка, а показывающую основные приемы нового искусства.

Только таким путем мы сможем приблизиться к созданию подлинной, нужной и впечатляющей кинематографии.

Естественно, что для производства экспериментальных работ в указанном плане потребуются минимальные расходы на пленку, по приглашению необходимых актеров, [для] поездок на натуру и т. п.

Кроме того, необходим звуковой кинооператор, инструктор и оборудование, то есть все то, что имеется в лаборатории Тагера.

Конспект доклада на конференции киноработников

1. До сих пор набор постоянных актеров на фабрики производился неорганизованно.

Администрация, художественно-литературные отделы и режиссура не имеют точного, ясного, конкретного отношения к использованию актерских сил.

2. С другой стороны, к актерской массе следует предъявить встречный счет. Мы наблюдаем в актерской среде отсутствие политической и художественной культуры и явную слабость творческой техники.

3. После постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля то положение «киноактерского дела», какое существует на сегодня, продолжаться категорически не может.

4. Актеры смогут оплатить встречный счет — повысить свою культуру и технику — только в случае внимательного и заботливого к ним отношения.

5. Виновники невнимания к киноактерам — администрация, литературно-художественные советы и режиссеры.

Сколько режиссеров, столько существует теорий об актере, типаже, натурщике, киноактере, театральном актере и т. д.

6. Режиссеры и сценаристы актеров не знают. Сначала пишут сценарий без учета реальных людей, которые смогут его играть, а потом начинается гонка по подысканию тех, кто в данной фильме должен сниматься.

Отсюда, совершенно естественно, главным поставщиком актеров в кино является театр. В театры можно ходить, смотреть спектакли и выбирать актеров.

7. В порядке конкретного предложения необходимо добиться у хозяйственников отпуска пленки для создания фильмотеки актеров, чтобы по сумме эпизодов на экране определять и выбирать киноактеров в новые постановки. Хозяйственники должны отпустить на эту работу средства и советскую пленку, так как выгода этого дела очевидна.

Это мероприятие должно открыть небывалые художественные и коммерческие результаты. Ряд актеров, блестяще справляющихся с эпизодами, но до сих пор не замеченных, будет в результате этого мероприятия использован на ведущей работе.

А фабрика помимо [достижения] художественного эффекта сэкономит на этом, хотя бы те часы простоев, которые обходятся во много десятков тысяч рублей и возникают от работы с театральными актерами.

8. Второе мероприятие, тоже в порядке конкретного предложения. Это закрепление актеров на фабриках за отдельными режиссерами (конечно, с широкой возможностью свободного обмена).

Каждый режиссер должен быть шефом определенной актерской группы, которая набрана на фабрику при его участии, которой он руководит, воспитывает ее, тренирует и пользует на производстве в первую очередь.

Администрация же, со своей стороны, должна предоставить помещение, средства и пособия для занятия этих актеров с режиссерами по повышению своей квалификации и по подготовке к текущему производству.

9. При заказах сценариев автору должен рекомендоваться режиссер и та группа актеров, на использование которых должен делаться заказываемый сценарий. Авторы, со своей стороны, должны настаивать на этом. Надо обратиться во Всероскомдрам с соответствующей просьбой, а может быть, и докладом.

10. Наконец, самое главное: мы не должны закрывать глаза [на то], что после «Потемкина», «Матери» до Октябрьских юбилейных дней мы не наблюдаем того бурного роста кинематографии (в смысле качества продукции), который должен был быть.

Вместе с тем стоимость отдельных картин катастрофически повышается и, вероятно, дойдет в этом году до миллиона.

Теперь можно с уверенностью сказать (несмотря на всю кажущуюся парадоксальность утверждения), что, чем дольше снимается лента, тем она не лучше, а хуже по качеству.

Бурный рост социалистического строительства, рост кинотехники опережают сроки подготовления лент, и картины ко дню своего выпуска преждевременно стареют качественно и политически. Основа успеха «Встречного» — кратковременность работы над фильмом. Производство должно круто повернуть на новые рельсы.

В том же году проблема ускорения выпуска продукции должна быть разрешена во что бы то ни стало. Необходима широкая пропаганда этой задачи, необходима мобилизация Союза, АРРК, администрации кинофабрик, необходимо широкое премирование за уменьшение съемочного периода.

Что это даст?

а) Убыстрение оборота затрачиваемых капиталов, следовательно, решительное удешевление продукции;

б) политическую актуальность выпускаемых фильм;

в) увеличение качества фильмы, усиление творческого роста режиссеров и других творческих работников;

г) увеличение качества продукции без увеличения затрат;

д) улучшение технической базы производства, более быстрый рост профессиональных навыков;

е) более быстрый оборот актеров, увеличение потребности в актерских силах, большее вовлечение их в работу, а следовательно, и больший

общественный, профессиональный и политический рост всей актерской массы.

Этот вопрос должен быть поднят советской кинообщественностью и доведен до скорейшего разрешения.

Тезисы выступления о формализме и натурализме

1. Нечестно говорить, что я сразу принял статьи в «Правде».
2. Поскольку это партийное мнение, я начал думать.
3. Прошло время «детства». Надо отвечать за работу.
4. Работа без чувства ответственности невозможна.
5. Перед кем ответственность? Перед многомиллионным зрителем.
6. Что надо — рассказы о жизни, страстные, сердечные, правдивые.
7. Мы в долгу перед Красной Армией, перед отдельными героями.
8. Долг надо заплатить — честностью, правдивостью, страстностью, простотой.
9. Поэтому нельзя работать для себя и для своих почитателей. (9-я) Гениальность.
10. Вот почему я говорю, что понял статьи «Правды», — я понял их кровью моего сердца.
11. Теперь несколько слов о формализме и натурализме.
12. «Формализм талантлив, а натурализм нет» — чепуха!
13. И то и другое — нечестная, неправдивая работа.
14. Техника нужна, техника — основное, но для обслуживания основы основ — идеи.
15. Если тема интересна как материал для приема — это формализм.

Прием, найденный для показа — четко, убедительно, понятно и горячо — правды,— реализм.

16. Настоящее искусство — художественный и идейный показ жизни, а дается это сердцем, техникой и знанием.

О роли звукооператора в кинематографе

Обсуждение звукового СЕГОДНЯ и творческой роли звукооператора и является задачей нашей конференции.

Надо положить начало науки.

Как готовить звукооператоров — подлинных художников. Во ВГИК!!!

Во взаимосвязи с режиссерами.

Старые звукооператоры должны прийти во ВГИК. Только ВГИК!

И я желаю ей самого большого успеха. Желаю ей быть поворотной в истории звукового кино!

Началом школы, науки, творческого эксперимента.

Внимания критиков, творческого взаимопонимания режиссеров и звукооператоров.

Приятность встречи — мои творческие радости всегда были связаны с работой звукооператора.

Собрались первый раз, как представители молодой профессии,— а вам уже пятьдесят лет!

Я работал с Л. Л. Оболенским (мой ученик, разносторонний творец) и с Николаем Озорновым, его учеником, с которым я не расставался всю свою жизнь на производстве.

Начало: съемки через стекло в радиоцентре.

Режиссер Николай Бравко.

Началась работа в 1930 году.

Следующие трудности:

а) отсутствие перезаписи;

б) отсутствие бесшумной киноаппаратуры.

Но истинный художник познается в бедности.

Вокзал в «Парижанке» Чаплина.

Окна приходящего поезда.

Так бедность — отсутствие перезаписи, синхронных барабанов, «мовиол» — порождала художественную изобретательность. Так создавалось искусство звукового кино.

Достоверность — основа современного кино.

Недаром происходит все большее проникновение хроники в художественное кино, и, наоборот, хроника становится образной — художественной.

Отсюда проблемы сегодняшнего дня. Я с печалью вижу, как звукооператора оттесняют от творческой работы. Оттесняют во вред киноискусству. А звукооператор — творец наравне с режиссером, оператором изображения, художником, композитором, творец тонкий, малоизученный. Недаром о звукооператорах не пишут критики. Критики плохо знают истину киноискусства.

Сейчас есть все: перезапись, многоканальность, дубляж. Казалось бы, колоссальная творческая палитра. Стереофонический звук. Но это стало зачастую просто ремесленничеством.

На практике во ВГИКе не снимают синхронно.

Дирекция многих студий запрещает выезд тонвагенов на натуру.

Вспомню свою работу с Озорновым в «Сибиряках».

Художественная поэтичность передачи натуры: кваканья лягушек, чавканья ног по болоту, поющего глухаря, петухов, кукушки, треска костра, эха человеческого голоса в лесу — все это невыполнимо в усло-

виях искусственного озвучания, оно становится антихудожественным, дешевой подделкой, пластмассовым искусством.

А что говорить о дублируемых актерах, о последующем озвучании, разве дубляж может когда-нибудь быть равноценен живой речи?

Получается парадокс.

Так умирает искусство, обогащенное фантастической звуковой техникой современности.

Каков путь? Поднятие значения и веса звукооператора, безусловное признание его творческого лица и его творческих требований.

Примеры и открытия можно найти в наших и зарубежных фильмах: использование «тишины» режиссером Роджером Корманом в фильме «Дикие ангелы».

Шумящие листья в «Блоу-ап» у Антониони.

Скрип тюремной тележки и ритмическое построение рассказа в моем фильме «Великий утешитель».

Озорнов и Оболенский.

Гитара, летящая в пропасть в «Мы из Кронштадта».

«Молчащий» оркестр в фильме «Шостакович» Гендельштейна и т. д.

Перейду к воспоминаниям о двух фильмах: «Горизонте» и «Великом утешителе».

«Горизонт», 1932 г.

«Великий утешитель», 1933 г.

Комментарий

Собрание сочинений известного советского режиссера, педагога, теоретика кино Л. В. Кулешова охватывает значительную часть его литературного наследия. Это исследования по различным проблемам киноискусства, журнальные и газетные статьи, педагогические разработки, книги «Искусство кино» и «Практика кинорежиссуры», литературные и режиссерские сценарии, воспоминания, учебник «Основы кинорежиссуры».

В первый том включены материалы, дающие представление о Кулешове — теоретике, педагоге, организаторе кинопроизводства. Внутри тематических разделов материал расположен по хронологическому принципу.

Археографическая обработка документов архива Л. В. Кулешова — А. С. Хохловой, хранящегося в Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР (ЦГАЛИ, ф. 2679, оп. 1), произведена младшим научным сотрудником архива Е. Е. Гафнер.

Все справки об именах, упоминаемых в текстах Л. В. Кулешова, вынесены в комментированный указатель имен, публикуемый в третьем томе.

Вступительное слово на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР

Вступительное слово было произнесено 23 ноября 1965 г. на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР, состоявшемся в Москве 23—26 ноября 1965 г. Опубликовано в газ. «Правда» и «Сов. культура» (1965, 24 ноября). Вошло в книгу: *Кулешов Л., Хохлова А.* 50 лет в кино. М., «Искусство», 1975, с. 267—269. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 328, лл. 1—4). Печатается по тексту газеты.

О задачах художника в кинематографе. Задачи художника в кинематографе

Обе статьи, фактически представляющие одно целое, написаны в 1917 г. и опубликованы в журн. «Вестник кинематографии» (О задачах художника в кинематографе. — 1917, № 126, с. 15—16; Задачи художника в кинематографе.— 1917, № 127, с. 37—38). Вошли в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы. М., «Искусство», 1979, с. 46—50. Авторский подлинник не сохранился. Печатаются по тексту журнала.

Это первое теоретическое выступление Кулешова в печати. В послесловии от редакции (№ 127, с. 38) подчеркивалось, что, несмотря на несогласие с некоторыми выводами автора, «редакция помещает статью ввиду ее безусловного интереса как одну из редких у нас пока попыток определить значение художника в кино».

К стр. 59

Окраска, или «вираж», ленты... Процесс вирирования заключается в монохромном окрашивании черно-белой копии. Вирирование было широко распространено в немом кино как одно из изобразительных, а также драматургических средств. Таблица виражей, описание процесса вирирования и окраски приводились в книге «Вся кинематография» (М., 1916, с. 142—144).

О сценариях

Статья написана осенью 1917 г. и тогда же опубликована в журн. «Вестник кинематографии». Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 50—52. Номер журнала и авторский подлинник не сохранились. Печатается по фотокопии печатного текста, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 248, л. 6).

В этой статье Кулешов впервые в дореволюционном кино поставил вопрос о том, что сценарии должны писать люди, разбирающиеся в специфике кинематографа. Предложенная им форма записи сценария, носящая характер нот для режиссера, была осуществлена на практике в 1921 г., во время работы над этюдами в мастерской. «Нотный» сценарий послужил прообразом «железного» сценария, теория которого нашла отражение во многих статьях Кулешова конца 20-х— начала 30-х годов, в книгах «Практика кинорежиссуры» и «Репетиционный метод в кино» (обе — 1935) и применена на практике во время постановки «Великого утешителя», в 1933 г. Кулешов всегда подчеркивал, что и «нотный» и «железный» сценарии нужно рассматривать как предварительный вариант будущей картины, облегчающий процесс съемок и повышающий качество работы режиссера.

Искусство светотворчества. (Основы мыслей)

Статья написана в 1918 г. и опубликована в «Киногазете» (1918, № 12). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 52—54. Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.

Одним из первых среди русских кинематографистов Кулешов утверждает, что кинематограф — новый вид искусства, обладающий особыми выразительными средствами. Своеобразие взглядов автора становится очевидным при сравнении статьи с высказываниями современников. Так, например, в том же номере «Киногазеты» была опубликована статья критика Вас. Лебедева «Проблема кинотворчества», утверждавшая широко распространенную точку зрения, что «творчество экрана — меньшой брат творчества рампы».

Впервые высказанные в статье мысли о монтаже и об особой выразительности актерской игры в кино были развиты Кулешовым в многочисленных теоретических работах 20—30-х годов.

Знамя кинематографии

Написано в 1920 г. Впервые опубликовано в кн.: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 87—114. Печатается по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 249, л. 1—50).

На обложке папки, в которой хранится рукопись, есть название — «Лев *Кулешов.* Монтаж. Знамя светографии» и посвящение: «Шуре Хохловой — автор. 25.XII.20». На другой стороне — запись: «*Мое о кинематографии.* Монтаж — сущность кинематографии — выражение ритма — метод преодоления материала. Материал происходит от слова «материя», а материя — нечто реальное. Кинематограф берет жизнь и творит из нее легенду. Если хочешь с кем-нибудь поспорить о значении кадра, то предложи сначала оппоненту кусок позитива и посмотри, не разглядывает ли он его вверх ногами, ибо легче слону пролезть в игольное ушко, чем чиновнику от кинематографа понять кинематографиста. *Лев Кулешов.*

Чужое об искусстве. Человек, написавший диссертацию «эстетика», совершенно безнадежен как ценитель искусства. *Аксенов».* На первой странице рукописи стоит то название, под которым она печатается: «Знамя кинематографии».

Можно предположить, что исследование было написано весной 1920 г.: в теоретических работах Кулешов часто ссылался на собственный практический опыт. В «Знамени кинематографии» приводится пример из фильма 1918 г. «Проект инженера Прайта», но никак не упоминается такая важная работа в кино, как фильм «На Красном фронте», снятый летом 1920 г. Кроме того, известно, что весной Кулешов прочитал лекцию в киносекции Моссовета по проблемам, которые рассматриваются в «Знамени кинематографии».

В 1922 г. в журн. «Кино-фот» были опубликованы с незначительными изменениями две статьи, каждая из ко-

торых имела подзаголовок «Из книги о кинематографии Кулешова»: «Теория монтажа и американизм» — под названием «Американщина» (№ 1, с. 14—15) и «Практические работы над монтажом и наблюдения» — под названием «Монтаж» (№ 3, с. 11—12).
К стр. 65
Основы некоторых мыслей... провозглашены впервые В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариным во время нашей совместной работы... Кулешов встретился с В. Ф. Ахрамовичем-Ашмариным на кинофабрике А. Ханжонкова (см. книгу «50 лет в кино», главу «В кинематограф»), где Ахрамович-Ашмарин работал в сценарном отделе.
К стр. 73
Также ему пришлось первому заниматься чистым перемонтажом разных картин в новую композицию... В первые годы Советской власти из-за ограниченных возможностей создания новых фильмов на экраны выпускались в перемонтированном виде дореволюционные и зарубежные фильмы. Во время работы в отделе хроники Всероссийского фотокиноотдела Наркомпроса в 1918—1920 гг. Кулешов много занимался перемонтажом таких фильмов, используя это как возможность для монтажных экспериментов (см. книгу «50 лет в кино», главу «1918 — начало 1920-х годов»).
К стр. 75
Поистине только кинематограф может взять кусок грубой жизни и сделать из нее творимую легенду! Парафраз начала первого романа трилогии Ф. Сологуба «Творимая легенда» (1907—1909): «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, — над тобою жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».
К стр. 77
...приведем показательную сцену из «Нетерпимости». «Нетерпимость» (1916) — фильм американского режиссера Д. Гриффита, состоявший из четырех новелл. Здесь имеется в виду эпизод из современной новеллы.
Говоря о жесте, немыслимо не вспомнить о Дельсарте, о его законах и учении... Изучая движение и жест в тесной связи с ритмом, французский педагог Дельсарт сформулировал так называемые «законы выразительности и гармоничности». В начале XX в. система Дельсарта была весьма распространена среди театральных актеров и режиссеров России, где ее главным популяризатором был известный театральный деятель С. М. Волконский, изложивший эту систему в книге «Выразительный человек» (Спб., 1913). В 1919—1920 гг. Волконский преподавал актерское мастерство в киношколе, и, вероятно, именно с его помощью в эти годы Кулешов и познакомился с системой Дельсарта, которая легла в основу кулешовской системы воспитания натурщика.
К стр. 79
Значение вещи довольно велико в построении киноматериала. Подобные идеи высказывали многие кинематографисты. См. об этом, например, в книге З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» (М., «Искусство», 1974, с. 75). В этой же книге Кракауэр называет актера «вещью среди вещей», как бы повторяя мысль Кулешова о равноценности вещи и натурщика для создания кадра.

Справка о натурщике

Написана в начале 1920-х гг. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 250, лл. 1—3 об.).

Кинематограф как фиксация театрального действия

Статья написана в 1922 г. и опубликована в журн. «Эрмитаж» (1922, № 13, с. 15). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 115—117. Авторский подлинник хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 251, л. 1). Печатается по тексту журнала.
К стр. 88
Художественный театр раньше всех потерпел на экране фиаско. (Работа

Первой студии, значительно позже Таиров в «Покрывале Пьеретты» и Мейерхольд в «Дориане Грее» и «Сильном человеке».) Первая студия МХТ организована в 1912 г. К. С. Станиславским и Л. А. Сулержицким.
В 1915 г. был экранизирован спектакль Первой студии «Сверчок на печи» по рассказу Ч. Диккенса.
«Покрывало Пьеретты» — пантомима по Э. Донаньи и А. Шницлеру, поставленная А. Я. Таировым в Камерном театре в 1916 г. В том же году на сюжет пьесы К. Лемонье «Мертвец» Таиров поставил одноименный фильм.
В. Э. Мейерхольд поставил фильм «Портрет Дориана Грея» по О. Уайльду в 1915 г. и фильм «Сильный человек» по С. Пшибышевскому в 1916 г.
В «Покрывале Пьеретты» главную роль исполняла А. Г. Коонен, до Камерного театра игравшая в МХТ; Мейерхольд тоже начинал свою театральную деятельность в МХТ; в «Сильном человеке» главную роль исполнял К. Хохлов, актер МХТ. Вероятно, именно поэтому Кулешов соотносит работу в кино Таирова и Мейерхольда с Художественным театром.

Искусство, современная жизнь и кинематография

Статья написана в 1922 г. и опубликована в журн. «Кино-фот» (1922, № 1, с. 2). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 117—119. Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

Если теперь...

Статья написана в 1922 г. и опубликована в журн. «Кино-фот» (1922, № 3, с. 4—5). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 121—122. Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.
В этом же номере журнала кроме статьи Кулешова были напечатаны статьи Н. Форегтера «Чарли Чаплин» (с. 2—3), А. Родченко «Шарло» (с. 5—6) и заметка А. Гана «Мы воюем» (с. 8). Основная направленность всех материалов — борьба со старым, «психологическим» кинематографом за новую школу актерской игры в кино, лучшим представителем которой лефовцы считали Ч. Чаплина.
К стр. 90
Вся Европа и Америка говорит о его последней картине «Дитя». Под таким названием шла в СССР картина Ч. Чаплина «Малыш» (1920).

Конрад Вейдт

Статья написана в 1923 г. и опубликована в «Киногазете» (1923, 23 окт.). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 124—126. Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.
В этом же номере «Киногазеты» были опубликованы и другие материалы, посвященные творчеству Конрада Вейдта (1893—1943), в том числе статьи В. Ерофеева и В. Туркина.
К стр. 92
Образы Нельсона, сомнамбулы из «Калигари», князя из «Индийской гробницы», наконец, Цезаря Борджиа... Роли, сыгранные К. Вейдтом в фильмах «Леди Гамильтон» (1922, реж. Р. Освальд), «Кабинет доктора Калигари» (1919, реж. Р. Вине), «Индийская гробница» (1921, реж. Дж. Май), «Лукреция Борджиа» (1922, реж. Р. Освальд).

Наш быт и американизм. (По поводу статьи Топоркова)

Статья написана в 1924 г. и опубликована в «Киногазете» (1924, 23 апр.). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 126—127. Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.
К стр. 93
А. Топорков в статье... В «Киногазете» (1924, 15 апр.) была опубликована статья А. Топоркова «Американская фильма и американский быт», в которой автор призывал учиться у американской кинематографии и показать «наш быт, нашу молодую энергию в наших условиях».

Прямой путь. (Дискуссионно)

Статья написана в 1924 г. и опубликована в «Киногазете» (1924, 25 сент.). Вошла в книгу: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 127—130. Автограф статьи под названием «Наш путь», незначительно отличающийся от опубликованного текста, хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 255, лл. 7—12). Печатается по тексту газеты.

К стр. 95

...«Раскольников». Фильм (1923) Р. Вине по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

И у нас выпущена «Аэлита»... Фильм (1924) Я. Протазанова. Заметка Кулешова о фильме публикуется в этом томе (с. 420—421).

О кинематографическом репертуаре. (Доклад в АРК)

Относится ко второй половине 1924 г. Публикуется по тексту стенограммы, хранящейся в ЦГАЛИ (ед. хр. 254, лл. 1—7 об.).

АРК (Ассоциация революционной кинематографии) основана в Москве 7 мая 1924 г. по инициативе группы кинематографистов, в которую входили А. Д. Анощенко, М. Е. Кольцов, Л. В. Кулешов, Н. И. Лебедев, В. И. Пудовкин, С. М. Эйзенштейн и другие. С 1929 г.— АРРК (Ассоциация работников революционной кинематографии). На Всесоюзном совещании творческих работников кинематографии (1935) было принято решение о роспуске АРРК.

К стр. 100

...на открытой сцене «Аквариума»... Сад «Аквариум» был открыт в 1898 г. на Садовой-Триумфальной площади (ныне пл. Маяковского). Кроме театра в саду существовала и открытая сцена. Ныне на этом месте находится здание Театра имени Моссовета.

...вероятно, кроме МОНО... МОНО (Московский отдел народного образования) при Наркомпросе в те годы ведал вопросами культуры.

Цирк — кино — театр

Статья написана в 1925 г. и опубликована в журн. «Цирк» (1925, № 1, с. 14—15). Автограф статьи под названием «Кино, цирк и театр», хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 256, лл. 3—5). Печатается по тексту журнала.

Художник в кино

Статья написана в 1925 г. и опубликована в журн. «Цирк» (1925, № 1, № 29, с. 8—9). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

Надо опомниться

Статья написана в 1926 г. и опубликована в газ. «Кино» (1926, 2 марта). Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 256, лл. 22—25). Печатается по тексту газеты.

К стр. 107

...превосходная работа молодой ленинградской группы «фэксов» «Чертово колесо» («Моряк с «Авроры»). Об этой постановке я буду писать в ближайшее время. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) — творческая мастерская, организованная в 1921 г. в Петрограде режиссерами Г. М. Козинцевым и Л. З. Траубером. Фильм «Чертово колесо» (второе название — «Моряк с «Авроры») был поставлен ими в 1926 г. Рецензия Кулешова на этот фильм была напечатана в газ. «Кино» (1926, 16 марта).

Почему я не работаю

Статья написана в 1926 г. и опубликована в газ. «Кино» (1926, 9 марта). Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 256, лл. 11—14). Печатается по тексту газеты.

Работа рук

Статья написана в 1926 г. и опубликована в журн. «Сов. экран» (1926, № 11, с. 6). Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 257, л. 25). Печатается по тексту журнала.

К стр. 110

Вспомните... «Водопад жизни», «Сломанную лилию»... Так в советском прокате назывались фильмы Д. Гриффита «Далеко на Востоке» (1920) и «Сломанные побеги» (1919).

Огромные заслуги... в области изысканий принадлежат... В. С. Ильину. В. С. Ильин был активным сторонником системы Дельсарта (см. книгу «50 лет в кино», главу «Кино без пленки»).

К стр. 111

...«Бухта смерти»... Фильм (1925) А. Роома по рассказу И. Новикова-Прибоя.

Воля. Упорство. Глаз

Статья написана в 1926 г. и опубликована в книге «Эйзенштейн. «Броненосец «Потемкин» (М., «Кинопечать», 1926, с. 9—12). Автограф статьи под названием «Картины Эйзенштейна» хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 258, лл. 1—7). Печатается по тексту книги.

Первый отзыв Кулешова о фильме Эйзенштейна появился как ответ на анкету, проведенную среди кинематографистов и опубликованную в «Киножурнале АРК» (1926, № 2): «В вопросе о сценарии и режиссере — воздерживаюсь. Работа оператора весьма удовлетворительна». Возможно, столь сдержанный отзыв был вызван ограничением объема журнальной анкеты, ибо, как видно из статьи, написанной в том же году, Кулешов высоко оценивал творчество Эйзенштейна.

Помимо статьи Кулешова в книге были напечатаны статья В. Шкловского «Эйзенштейн» и статья Э. Тиссэ «Техника съемки «Броненосца «Потемкин».

«Вест» — «Луч» — «По закону»

Статья написана в 1926 г. и опубликована в газ. «Кино» (1926, 7 сент.). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.

Экран сегодня

Статья написана в 1927 г. и опубликована в журн. «Новый Леф» (1927, № 4, с. 31—34). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

К стр. 116

Особую роль в борьбе за хронику играл журнал «Кино-фот»... В 1922—1923 гг. вышло шесть номеров журнала.

...выступили «киноки» — и теоретически и практически. «Киноки» — группа советских документалистов, существовавшая в 1922—1926 гг. В нее входили Д. Вертов, М. Кауфман, И. Беляков, А. Лемберг, И. Копалин, Е. Свилова и другие. Позиция «киноков» была изложена в ряде манифестов, опубликованных в 1922—1923 гг. в журналах «Кино-фот» и «Леф». В 1922 г. начал выходить киножурнал «Кино-Правда», в котором «киноки» воплощали свои принципы на практике.

Боролся и борется за неигровую фильму «Леф»... Леф (левый фронт искусств) — литературная организация, существовавшая в 1923—1929 гг. и объединявшая деятелей искусства «левого» направления. Издавала журнал, ответственным редактором которого был В. В. Маяковский: в 1922—1923 гг., под названием «Леф», в 1927—1928 гг.— «Новый Леф». Кулешов был наиболее близок к Лефу в 1926—1928 гг.

К стр. 120

Исполнительницу главной роли «Матери» он показывает перед картиной еще хорошенькой женщиной... Главную роль в фильме В. Пудовкина «Мать» (1926) исполняла актриса МХАТ В. Барановская.

Почему плохо сняли войну?

Статья написана в 1928 г. и опубликована в журн. «Сов. экран» (1928, № 30, с. 5). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

Этот номер журнала был посвящен теме «Кино и оборона». Кроме статьи Кулешова в нем были опубликованы статьи В. Пудовкина и А. Головни «Кино и оборона. Если на СССР будет сделано нападение»; Е. Сазонова, управляющего Госвоенкино, «Военное кино»; А. Роома «Воспитывать сильного, борющегося человека» и др.

К стр. 122

Говорят, что Ленин несколько раз

смотрел эту ленту... В газ. «Кино» (1927, 22 янв.) была опубликована статья «Что смотрел Ильич в последние дни», где, в частности, говорилось: «С особым интересом В. И. Ленин смотрел кинохронику, которая меньше утомляла его. Среди кинохроник, взятых для В. И. Ленина, были: «Англия», «Красный фронт» (работа Кулешова)...»

Мы и заграница

Статья написана в 1929 г. и опубликована в журн. «Сов. экран» (1929, № 9, с. 3). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

К стр. 123

Вместе с нами работал... Разумный, пробывший за границей длительный срок. А. Е. Разумный в 1926—1928 гг. находился в творческой командировке в Германии, где снял фильмы «Лишние люди», «Пиковая дама», «Принц и клоун».

К стр. 124

Или, может быть, несколько огрызков наших лент, сопровождаемых докладом Ильи Эренбурга... В 1927 г., к 10-летию Октябрьской революции, ВОКС (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) организовало в ряде стран передвижные выставки, посвященные достижениям советской культуры. На них демонстрировались отрывки из советских фильмов.

...с «Бабами рязанскими»... Фильм (1927) О. Преображенской и И. Правова.

...или «Крыльями холопа»... Фильм (1926) Ю. Тарича.

Что надо делать. (Отчет режиссера)

Статья написана в 1930 г. и опубликована в журн. «Кино и культура» (1930, № 11—12, с. 8—15). Авторский подлинник хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 262, лл. 16—26). Печатается по тексту журнала.

К стр. 131

...и «Хромой барин»... Фильм (1929) К. Эггерта (по роману А. Н. Толстого).

ГРК отметило.. Главрепертком.

К стр. 131—132

Период советской кинематографии кончается... Теперь надо строить взамен советской кинематографии пролетарскую кинематографию.

В этом высказывании Кулешова косвенно отражены распространенные в конце 1920-х — начале 1930-х гг. рапповские идеи.

К стр. 133

...«Чингисхан»... Имеется в виду фильм «Потомок Чингисхана» (1928) В. Пудовкина.

Писатель-сценарист

Статья написана в 1935 г. и опубликована в «Лит. газ.» (1935, 15 янв.). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.

К стр. 135

На только что закончившемся нашем творческом совещании... 8—13 января 1935 г. в Москве проходило Всесоюзное творческое совещание работников советской кинематографии, на котором выступили С. Эйзенштейн, Л. Трауберг, А. Довженко, В. Пудовкин, С. Юткевич, Л. Кулешов и другие деятели советского кино. Материалы совещания были опубликованы в книге «За большое киноискусство» (М., Кинофотоиздат, 1935).

Высокие награды правительства киноработникам... 11 января 1935 г. в связи с пятнадцатилетием советского кино ЦИК СССР принял постановление о награждении орденами тридцати кинодеятелей; сорока четырем кинодеятелям, в том числе Кулешову, были присвоены почетные звания.

О заграничных кинофильмах, присланных на фестиваль

Статья написана в 1935 г. и опубликована в газ. «Кино» (1935, 1 марта). Авторский подлинник хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 276, лл. 9—10). Печатается по тексту газеты.

21 февраля — 1 марта 1935 г. в Москве проходил 1-й Международный кинофестиваль.

К стр. 136

...«Джентльменами рождаются»... Американский фильм (1934, реж. А. Генри).

...«Частная жизнь Генриха VIII»... замечательный по игре актера... Фильм (1933), поставленный в Англии А. Корда, с Ч. Лаутоном в главной роли.

«Маленькие женщины»... Американский фильм (1933, реж. Дж. Кьюкор).

«Вива, Вилья!»... Американский фильм (1934, реж. Дж. Конвей).

Советский киноактер

Статья написана в 1935 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 276, лл. 28—32 об.).

Статья была написана в качестве предисловия к сборнику «Лицо советского киноактера», который был подготовлен Кинофотоиздатом в 1935 г. Сборник вышел в свет с предисловием кинодраматурга В. Туркина. В него вошли статьи актеров Б. Бабочкина, В. Гардина, С. Герасимова, Е. Кузьминой, П. Масохи, Ф. Никитина, рассказывающих о своем творчестве. Судя по тексту Кулешова и Туркина, помимо перечисленных выше в сборнике предполагалось опубликовать статьи А. Хохловой, С. Магарилл, Н. Баталова, С. Комарова и других актеров. В ЦГАЛИ хранится предварительный план статьи (ед. хр. 263, л. 15).

К стр. 138

...в киношколе имени режиссера Чайковского. В 1918 г. Б. В. Чайковский открыл студию на правах частной школы, реорганизованную затем в государственное учебное заведение, которому было присвоено его имя. Школа существовала до середины 1920-х гг.

К стр. 139

...с последними годами деятельности РАППа... РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей) — литературно-политическая и творческая организация, возникшая в 1925 г. В результате постановления ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. РАПП была ликвидирована.

К стр. 140

...достаточно вспомнить недавнюю венецианскую выставку, на которой мы заняли первое место, и, наконец, наши победы на первом кинофестивале! На Второй международной кинематографической выставке в Венеции в 1934 г. советская кинематография, представленная фильмами «Веселые ребята» Г. Александрова, «Петербургская ночь» Г. Рошаля и В. Строевой и другими, была удостоена Кубка выставки, предназначенного лучшей продукции иностранного государства. На 1-м Международном кинофестивале в Москве в феврале 1935 г. первую премию получила киностудия «Ленфильм».

К стр. 141

...труппа китайского театра Мэй Ланьфана, недавно гастролировавшая в Москве и Ленинграде. Впервые Мэй Ланьфан гастролировал в СССР в 1935 г.

За сюжетную кинематографию

Статья написана в 1935 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 277, лл. 7—10).

К стр. 145

Я сейчас работаю над национальной картиной «Дохунда»... В 1935 г. на киностудии «Таджиккино» Кулешов снимал фильм «Дохунда» по одноименному роману таджикского писателя С. Айни. Работа над картиной не была завершена (см. книгу «50 лет в кино», главу «Дохунда»).

Культура режиссерского творчества

Статья написана в 1941 г. и опубликована в журн. «Искусство кино» (1941, № 3, с. 11—12). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту журнала.

Больше творческой инициативы

Выступление на художественном совете киностудии «Союздетфильм» в 1942 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 282, л. 11).

К стр. 150
...*«Лермонтов»...* Фильм (1943) А. Гендельштейна.

Цветное кино

Статья написана в 1949 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 282, лл. 16—19).
К стр. 151
Мысли, высказанные (и, к несчастью, недосказанные) С. М. Эйзенштейном о цвете в кино... С. М. Эйзенштейн много занимался проблемой цвета в кино (см.: *Эйзенштейн С.* Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. М., «Искусство», 1964). Здесь речь идет о последней, незаконченной статье Эйзенштейна, «Цветовое кино», написанной в форме письма к Кулешову для предполагавшегося в 1948 г. второго издания книги «Основы кинорежиссуры».
К стр. 152
...*«Каменный цветок»...* Фильм (1946) А. Птушко.
...*«Сказание о Земле Сибирской»...* Фильм (1948) И. Пырьева.

Художественное наследство

Статья написана в 1957 г. и опубликована в газ. «Путь к экрану» (1957, 2 июля). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.

Наша киношкола

Статья написана в 1965 г. и опубликована в газ. «Сов. культура» (1965, 23 ноября). Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 328, лл. 10—18). Печатается по тексту газеты.
Первоначально текст предназначался для выступления на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР. После того как Кулешову было поручено открывать съезд, он написал новый текст выступления, а первый вариант с небольшими доработками был напечатан в «Советской культуре».

Кино моего и будущего поколений

Статья написана в 1969 г. и опубликована в журн. «Техника кино и телевидения» (1969, № 8, с. 34—35). Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 332, лл. 30—32). Печатается по тексту журнала.

Искусство кино. (Мой опыт)

Книга написана в конце 1920-х гг. Опубликована в издательстве «Теакинопечать» (1929). Отрывки из нее были опубликованы в журн. «Сов. экран» (1928, № 24, с. 5) и в газ. «Кино» (1928, 10 июля). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту книги.
Первоначальное название книги, данное самим автором, было «Азбука кинематографии». Кулешов писал об этом в 1948 г. в первом варианте воспоминаний: «Оно было более правильным, но по коммерческим соображениям не было утверждено «Теакинопечатью». Книга вышла в 1929 г., а писалась (вернее, накапливалась, обдумывалась) с 1917—1918-го» (ед. хр. 436, лл. 248—249).
Книга вобрала в себя многие работы Кулешова 1920-х гг., как опубликованные, так и не опубликованные в свое время. Отсюда частичные повторы, которые составители сочли необходимым сохранить, поскольку, собранный вместе, заново осмысленный автором и систематизированный, материал обрел в книге качественно иную, аналитическую и познавательную ценность.
Книгу предваряло предисловие, написанное учениками Кулешова В. Пудовкиным, Л. Оболенским, С. Комаровым и В. Фогелем: «Кинематографии у нас не было — теперь она есть. Становление кинематографии пошло от Кулешова.
Формальные задачи были неизбежны, и Кулешов взялся за разрешение их. Его заклевали за то, что он пионер, за то, что силы его были всецело устремлены в четком направлении, за то, что иначе он делать не мог.
Работа велась в атмосфере невероятной расплывчатости. Для того чтобы прорваться сквозь тягучую путаницу зарослей саргассов, нужно было отто-

ченное лезвие бритвы. Отсюда аскетически суровая направленность в том, что делал Кулешов.
Кулешов — первый кинематографист, который стал говорить об азбуке, организуя нечленораздельный материал, и занялся слогами, а не словами. В этом его вина перед судом расплывчатых мыслителей.
Некоторых из нас, работавших в группе Кулешова, определяют как «переплюнувших» своего учителя. Такое заявление чрезвычайно неглубоко. Мы на его плечах прошли через саргассы в открытое море.
Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию».

К стр. 189
Родченко уже приводил в своей статье о работе над «Журналисткой»... Статья опубликована в газ. «Кино».

К стр. 190
...в «Розите». Фильм (1923), снятый в США Э. Любичем.

К стр. 191
Появились «Ураган в Техасе», «Виргинская почта», знаменитый «Крытый фургон» (Крюзе, а не Фрелиха). «Ураган в Техасе» — советское прокатное название фильма «Старая усадьба» (1923) американского режиссера Д. Крюзе. «Виргинская почта» — советское прокатное название американского фильма «Кроткий Дэвид» (1921, реж. Г. Кинг). «Крытый фургон» — фильм (1923) Д. Крюзе. Под тем же названием в 1928 г. на киностудии «Востоккино» был снят фильм О. Фрелихом.

К стр. 198
На вновь сорганизованных фабриках Госкино «Вест» был второй снимающейся картиной. В 1920 г. в результате национализации фотокинопромышленности в ведение ВФКО были переданы частные кинопредприятия, превращенные в фабрики Госкино. Первой была картина Б. Михина «На крыльях ввысь» (1923).

К стр. 225
Идеологи неигровой, бросайте убеждать в правильности своих воззрений — они вне сомнений. В конце 1920-х гг. широко дискутировался вопрос об «игровой» (художественной) и «неигровой» (документальной) кинематографии. Идеологами «неигровой» были Д. Вертов, А. Ган, О. Брик и другие лефовцы.

Практика кинорежиссуры

Книга написана в 1934 г. Опубликована в 1935 г. (М., Гослитиздат). Авторский подлинник не сохранился. Печатается (с сокращениями) по тексту книги.
План книги был написан Кулешовым 14 ноября 1933 г. (ед. хр. 394, лл. 1—4): «1. *Установка книги.* Книга рассчитана на студентов ГИКа, на режиссеров, уже работающих в производстве, на работников съемочных групп. Главным образом книга предназначена для режиссеров и является пособием по изучению в вузе курса режиссуры. Опыт предварительных репетиций, примененный автором по постановке картины «Великий утешитель», является основой книги.
Вопросы теории режиссуры в ней не разбираются, но практика режиссуры с момента разработки сценария, подготовительного периода, репетиционного и т. д. до момента окончательного монтажа будет подробно освещена и разработана».
Книга состоит из двух частей. В первом издании первая часть включала шесть глав. Три из них (глава 1 — «Принципы монтажа», глава 3— «О материале кино» и глава 5 — «Практика тренировки актера») не включены в настоящее издание, поскольку они во многом повторяют соответствующие главы книги «Искусство кино».
Вторая часть во многом перекликается с книгой «Репетиционный метод в кино» (М., Кинофотоиздат, 1935). В настоящее издание не включена последняя, шестая глава из нее — «О производственной практике».
За шесть лет, отделяющих одну книгу Кулешова от другой, в теории киноискусства произошли существенные изменения, которые не могли не отра-

зиться на творческих исканиях режиссера. Здесь в первую очередь надо отметить приход звука в кино.
Несомненно, Кулешов был хорошо знаком с работами С. М. Эйзенштейна и В. И. Пудовкина, в частности с их заявкой «Будущее звуковой фильмы». Из текста книги видно, что точка зрения Кулешова на возможности использования звука в кино в целом совпадала с точкой зрения ведущих режиссеров советского кино: он также выступал против иллюстративного использования звука и искал средства идейного и художественного обогащения киноискусства звуком.
К моменту написания книги самим Кулешовым были сделаны уже две звуковые картины, «Горизонт» и «Великий утешитель», работа над которыми также дала большой материал для «Практики кинорежиссуры». Но проблемой использования звука в кино Кулешов начал заниматься раньше — с конца 1920-х гг. В начале 1930-х гг. им была написана докладная записка в правление «Межрабпомфильма» о необходимости экспериментальной работы в области звукового кино (публикуется в приложениях к этому тому). В мае 1931 г. Кулешов собирался ставить документальный звуковой фильм «Ленинград» (см. второй том). В 1933 г. он обратился в дирекцию «Межрабпомфильма» с новым предложением — о постановке экспериментального звукового фильма на тему о Красной Армии. Ни одна из предложенных им постановок не была осуществлена, и для самого Кулешова экспериментальной работой фактически стала работа над «Горизонтом».
Книга была написана, когда техника записи звука была еще несовершенна. Тем большее значение приобретал метод предварительных репетиций, разработанный Кулешовым в начале 1930-х гг. и наиболее полно описанный в этой книге. В архиве режиссера хранится много материалов, дополняющих «Практику кинорежиссуры» и касающихся тех или иных проблем, связанных с репетиционным методом: «Заявка в БРИЗ», доклады «Практика репетиционного метода» и «О производственном опыте картины «Великий утешитель», статьи «Наши первые опыты», «Две картины одновременно» и другие.
В книге отразился и пятнадцатилетний опыт преподавания. «Практика кинорежиссуры» не является учебником по кинорежиссуре, но на протяжении ряда лет она служила пособием для студентов ВГИКа. Многие отрывки из нее были включены в хрестоматию по кинорежиссуре, составленную Ю. Геникой и вышедшую в 1939 г.

К стр. 229

А. Н. Андриевский в своей книге утверждает... Речь идет о книге А. Андриевского «Построение тонфильма» (1931), одной из первых по проблеме звука в кино.

К стр. 233

...что касается цвета... то на пятьдесят процентов мы будем его иметь уже в картине режиссера Экка... Речь идет о первом советском цветном художественном фильме «Груня Корнакова» («Соловей-соловушка»), поставленном Н. Экком в 1936 г.

...в свое время вызвало творческую заявку Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова... Творческая декларация, подписанная С. М. Эйзенштейном, В. И. Пудовкиным и Г. В. Александровым, «Будущее звуковой фильмы. Заявка», была опубликована в журн. «Сов. экран» (1928, № 32).

К стр. 252

...на примере «Ивана» и «Встречного»... «Иван» — фильм (1932) А. Довженко. «Встречный» — фильм (1932) С. Юткевича и Ф. Эрмлера.

К стр. 257

...за исключением одной роли в «Иуде»... В фильме Е. Иванова-Баркова «Иуда» (1930) В. Ковригин исполнял роль монаха Онуфрия.

Негр, который играл у вас, раньше играл в Театре Мейерхольда. Речь идет о негритянском актере Вейланде Родде, эмигранте из США, в 1920-е гг. работавшем в Театре Мейерхольда.

К стр. 258
Москвин, Чехов — хорошие театральные работники, но они сошли с экрана... И. М. Москвин снимался в фильмах «Поликушка» (1919), «Коллежский регистратор» (1925), «Человек родился» (1928) и др. М. А. Чехов снимался в фильме «Человек из ресторана» (1927) и др.
К стр. 279
...метроритмическая работа по построению речи уже была в театральной практике. Речь идет о режиссере Б. А. Фердинандове, в 1921—1923 гг. возглавлявшем организованный им в Москве Опытно-героический театр, разработавшем теорию метроритма как основу актерской игры.
К стр. 282
...я поставил картину вместе с Витольдом Полонским. Речь идет о фильме «Песнь любви недопетая» (1919).
К стр. 284
Тогда же мы начали применять зарисовку движений теми человечками, о которых я упоминал раньше. Здесь дана ссылка на главу «Практика тренировки актера» (с. 111): «В заключение должен сказать о специальной работе по зарисовке актерских движений. Большинство этюдов может быть записано, зарисовано, также может быть зарисована и актерская работа в картине. Работу лица зарисовывать труднее, ее можно описать словами. Движения зарисовываются в виде примитивных человечков; треугольниками, повернутыми в ту или иную сторону, изображаются повороты головы. Можно рисовать ноги, руки и туловище, все, что хотите, простыми линиями, соединенными в сочленениях; такая примитивная зарисовка допускает фиксацию всех основных положений тела, что очень часто бывает необходимым в работе».
К стр. 286
В Государственном институте кинематографии был устроен показательный вечер... Первый показательный вечер состоялся 3 октября 1921 г. Подробнее см. в книге «50 лет в кино» (глава «Кино без пленки»).
К стр. 290
...нотовская работа... Различные системы НОТ (научная организация труда) предлагались в 1920-е гг. научными учреждениями, в частности Центральным институтом труда (ЦИТ).
К стр. 291
...я и те, которые со мной работали... ушли из ГИКа... Кулешов с группой своих учеников покинул институт в ноябре 1922 г. Так образовалась его мастерская, известная в истории кино под названием «коллектив Кулешова» (или «экспериментальная кинолаборатория») (см. об этом в книге «50 лет в кино», глава «Коллектив Кулешова»).
К стр. 292
...который сейчас ставит «Медь»... Фильм, над которым работал А. Столпер, вышел в 1934 г. под названием «Четыре визита Самуэля Вульфа».
Был составлен альбом, который имел решающее значение для нашего перехода на производство... Кулешов в своих статьях называл этот альбом «Прейскурантом работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории» (или «прейскурант-альбомом»).
К стр. 300
...в «Восстании рыбаков». В 1932—1934 гг. немецкий режиссер Э. Пискатор работал над фильмом «Восстание рыбаков». Съемки частично проходили в СССР. Кулешов консультировал Пискатора (см. об этом в книге «50 лет в кино», глава «Горизонт»).
К стр. 315
В условиях Киевской фабрики и московской Потылихи... Киевская фабрика — с 1957 г. Киностудия имени А. П. Довженко; на Потылихе (ныне район Мосфильмовской улицы) находилась кинофабрика, которая с 1935 г. получила название «Мосфильм».

Что надо делать в кинематографических школах

Статья написана в начале 1920-х гг. Опубликована в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 155—160. Авто-

граф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 248, лл. 13—24). Печатается по тексту книги.
Точная дата написания статьи неизвестна. В статье Кулешов полемизирует с методом воспитания актера, введенным В. Р. Гардиным, который в 1920—1921 гг. руководил в 1-й Госкиношколе организованной им мастерской, где постановщики обучались одновременно с «натурщиками». Гардин описывает этот метод в книге «Воспоминания» (т. 1. М., 1949, с. 196). Основой преподавательского метода было объявлено «переживание», которое, по мнению Гардина, отражалось только на лице, а в кино — на крупном плане. Для занятий Гардиным была изобретена специальная ширма, за которую становился натурщик и выполнял задания постановщика. Общая пластика актерской игры при этом полностью исключалась.
В статье впервые выражена позиция не только Кулешова-теоретика, но и педагога. В этом смысле она является программной. На обороте одной из страниц рукописи есть пометки Кулешова: «О театре — маска. Дельсарт— не театральный. Общий закон, разно выражающийся. Монтаж есть во всех искусствах. Кинематографичность — кинематографические средства», представляющие как бы план статьи.

Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков

Написана в 1923 г. Опубликована в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 163—170. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 250, лл. 19—22). Печатается (с незначительными сокращениями) по тексту книги.

Характер производственной работы натурщиков и режиссера

Статья написана в 1923 г. Опубликована в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 161—163. Авторский подлинник хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 250, лл. 6—9). Печатается по тексту книги.

Отчет за первую половину 1923 года и прейскурант работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории Л. В. Кулешова

Написан в июле 1923 г. Опубликован в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 170—189. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 252, лл. 19—35). Печатается по тексту книги.
Часть главы «Как возникла кинолаборатория» легла в основу статьи «Как возникла наша мастерская» (двухнедельник о-ва кинодеятелей «Кино», 1923, № 5, с. 30). Частично (с небольшими изменениями) была опубликована и глава «Что надо делать?» (под тем же названием, с подзаголовком «По поводу статьи Н. Лебедева»; «Киногазета», 1923, 25 сент.).
К стр. 359
Союз работников художественной кинематографии относился к ней почти враждебно... Союз работников художественной кинематографии был образован в марте 1917 г.; в сентябре 1918 г. был слит с Союзом киноработников. Объединял всех художественно-творческих работников кинопроизводства.
К стр. 360
...и прочтен доклад о закономерном построении кинематографических картин. Весной 1921 г. в фотокиносекции художественного подотдела МОНО Кулешовым был прочтен доклад. В ЦГАЛИ хранится часть доклада, напечатанного на машинке, — введение под общим названием «Фундамент к определению методов закономерного построения кинематографических картин» (ед. хр. 249, л. 51).
К стр. 368
...и «Найденыш Джудди». Так в советском прокате назывался фильм «Длинноногий дядюшка» (1919) американского режиссера Маршалла Нейлана, ученика Д. Гриффита.

К стр. 370
...маленькая героиня из «Нетерпимости»... Имеется в виду Мей Марш, американская актриса, сыгравшая в «Нетерпимости» героиню современной новеллы.

План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г.

Написан в 1923 г. Опубликован в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 189—200. Автограф хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 252, лл. 1—18). Печатается (с незначительными сокращениями) по тексту книги.
«План работ», написанный одновременно с «Отчетом за первую половину 1923 года...», был рассчитан только «для внутреннего пользования».
К стр. 372
...гардиновская эпопея, связь с ним некоторых из вас... Кулешов имеет в виду, вероятно, Пудовкина, который сначала занимался в мастерской Гардина.
К стр. 374
Работать с ОГТ... Опытно-героический театр.
К стр. 375
Во времена создавания нашей старшей группы... Старшей группой Кулешов называет ту группу, которая принимала участие в показательных спектаклях, а затем ушла вместе с ним из ГИКа осенью 1922 г.

Доклад о производственном обучении во ВГИКе

Доклад прочитан в Комитете по делам кинематографии 17 сентября 1945 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 285, лл. 4—10).

Материалы для лекции «Глазеть или видеть?»

Написано в 1959 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 393, лл. 41—63).
К стр. 394
...построил ее человек, прозванный ледяным комиссаром. Речь идет об Отто Юльевиче Шмидте.
К стр. 395
...фильма «Ровесник века». Фильм (1960) С. Самсонова.
К стр. 398
Такие фильмы, как «Красный шар», «Золотая рыбка»...
«Красный шар» (1956) — фильм французского режиссера А. Ламорисса; «Золотая рыбка» (1958) — фильм французского режиссера Э. Сешана.

О воспитании и о новаторстве

Написано в 1962 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 314, л. 18—22).
К стр. 400
...финал «Ночей Кабирии». Фильм (1957) итальянского режиссера Федерико Феллини.
«Сказочная «Белая Грива»... Фильм (1953) А. Ламорисса.
К стр. 404
...«Дело о катушке»... Фильм С. Райтбурта.

О подготовке режиссеров научно-популярного и документального кино

Статья написана в 1962 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 313, л. 19—23).
К стр. 408
...«Бип в Ленинграде». Фильм о гастролях французского мима Марселя Марсо.

Доклад Всероссийскому фотокиноотделу НКП об организации Екатеринбургской фото- и киносекции при Губернском отделе народного образования ревкома

Доклад был представлен в ВФКО после поездки Кулешова летом — осенью 1919 г. на Восточный фронт. Публикуется по машинописи, хранящейся в личном архиве А. С. Хохловой.
Среди документов тех лет сохранилось и следующее удостоверение: «Екатеринбургский губернский отдел народного образования. 6 октября 1919 г. Удостоверение.
Предъявитель сего, уполномоченный Всероссийского фотокиноотдела Лев

Владимирович Кулешов состоит в должности заведующего фотокиносекцией Екатеринбургского губернского отдела народного образования, что подписью и приложением печати удостоверяется».

Заявление зав. Отделением хроники Кулешова управляющему делами ВФКО

Написано в декабре 1919 г. Отрывки из заявления опубликованы в учебном пособии ВГИКа «Принципы кинорежиссуры Л. В. Кулешова», написанном А. С. Хохловой (М., 1982, с. 13). Целиком печатается впервые по автографу, хранящемуся в личном архиве А. С. Хохловой.

К стр. 416

Бывший заведующий Отделением хроники... До Кулешова заведующим Отделением хроники был М. Я. Шнейдер.

Экспериментальные кинофотосъемки, теоретические работы, просмотры и наблюдения

Написано в 1921 г. Опубликовано в книге: *Кулешов Л. В.* Статьи. Материалы, с. 153—155. Авторский подлинник хранится в ЦГАЛИ (ед. хр. 250, лл. 23—24). Печатается по тексту книги.

Письмо Л. В. Кулешова Чарлзу Чаплину

Написано в 1924 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 570, лл. 1—3).

О фильме «Аэлита»

Написано в 1924 г. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 255, л. 7).

На подступах к советской комедии. (Ответ на анкету)

Написано в 1927 г. Опубликовано в газ. «Кино» (1927, 19 апр.). Авторский подлинник не сохранился. Печатается по тексту газеты.

О задачах пролетарской кинематографии. (Тезисы выступления)

Написано в конце 1920-х — начале 1930-х гг. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 263, лл. 1—2).

Докладная записка в правление «Межрабпомфильма» о необходимости экспериментальной работы в области звукового кино

Написана в начале 1930-х гг. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 253, л. 15).

К стр. 422

Из демонстрации звуковых фильм в Ленинграде и Москве... Открытие первого в СССР звукового кинотеатра состоялось в Ленинграде 5 октября 1929 г.; 6 марта 1930 г. открылся первый звуковой кинотеатр в Москве.

К стр. 423

...в «Царе царей»... Американский фильм (1927, реж. С. де Милль).

Конспект доклада на конференции киноработников

Написано в 1932 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 263, л. 5).

Тезисы выступления о формализме и натурализме

Написано в 1936 г. Публикуется по авторскому подлиннику, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 263, л. 22).

В феврале 1936 г. в газ. «Правда» были опубликованы статьи о музыке Д. Шостаковича и о фильме «Прометей» (1935, реж. И. Кавалеридзе). В связи с этим в марте 1936 г. в Московском Доме кино состоялась дискуссия о формализме и натурализме, на которой выступили многие ведущие кинодеятели, в том числе и Кулешов. Отчет о дискуссии был напечатан в «Киногазете» (1936, 6 марта).

О роли звукооператора в кинематографе

Написано для выступления на научной конференции, посвященной звуку в кино, готовившейся в конце 1960-х гг. во ВГИКе. Публикуется по автографу, хранящемуся в ЦГАЛИ (ед. хр. 325, лл. 43—50).

К стр. 429

...в «Мы из Кронштадта». Фильм (1936) Е. Дзигана.

Содержание

Вступительное слово на Первом учредительном съезде Союза кинематографистов СССР 17

Р. Юренев.

Лев Владимирович Кулешов 19

1. Статьи, исследования, выступления 55

О задачах художника в кинематографе 57

Задачи художника в кинематографе 59

О сценариях 60

Искусство светотворчества. (Основы мыслей) 61

Знамя кинематографии 63

Справка о натурщике 86

Кинематограф как фиксация театрального действия 87

Искусство, современная жизнь и кинематография 88

Если теперь... 90

Конрад Вейдт 91

Наш быт и американизм. (По поводу статьи Топоркова) 93

Прямой путь. (Дискуссионно) 94

О кинематографическом репертуаре. (Доклад в АРК) 96

Цирк — кино — театр 102

Художник в кино 104

Надо опомниться 105

Почему я не работаю 107

Работа рук 109

Воля. Упорство. Глаз 111

«Вест» — «Луч» — «По закону» 113

Экран сегодня 116

Почему плохо сняли войну? 120
Мы и заграница 123
Что надо делать. (Отчет режиссера) 125
Писатель-сценарист 135
О заграничных кинофильмах, присланных на фестиваль 136
Советский киноактер 137
За сюжетную кинематографию 143
Культура режиссерского творчества 146
Больше творческой инициативы! 150
Цветное кино 151
Художественное наследство 153
Наша киношкола 155
Кино моего и будущего поколений 158

2. Искусство, кино. (Мой опыт) 161

3. Практика кинорежиссуры 227

4. Педагогические разработки 343

Что надо делать в кинематографических школах 345
Программа кинематографической экспериментальный мастерской коллектива преподавателей по классу натурщиков 349
Характер производственной работы натурщиков и режиссера 354
Отчет за первую половину 1923 года и прейскурант работы и живого материала экспериментальной кинематографической лаборатории Л. В. Кулешова 356
План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г. 371
Доклад о производственном обучении во ВГИКе 380
Материалы для лекции «Глазеть или видеть?» 387
О воспитании и о новаторстве 398
О подготовке режиссеров научно-популярного и документального фильма 406

Приложения 411

Доклад Всероссийскому фотокиноотделу НКП об организации Екатеринбургской фото- и киносекции при Губернском отделе народного образования ревкома 413

Заявление зав. Отделением хроники Кулешова управляющему делами ВФКО 415

Экспериментальные кинофотосъемки, теоретические работы, просмотры и наблюдения 417

Письмо Л. В. Кулешова Чарлзу Чаплину 418

О фильме «Аэлита» 420

На подступах к советской комедии. (Ответ на анкету) 421

О задачах пролетарской кинематографии. (Тезисы выступления) 421

Докладная записка в правление «Межрабпомфильма» о необходимости экспериментальной работы в области звукового кино 422

Конспект доклада на конференции киноработников 425

Тезисы выступления о формализме и натурализме 427

О роли звукооператора в кинематографе 427

Комментарий 430

Кулешов Л.

К 90 Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика /Редкол.: Юренев Р. Н. (отв. ред.) и др.; Сост. А. С. Хохлова, И. Л. Сосновский, Е. С. Хохлова; Вступ. статья Р. Н. Юренева; Коммент. И. Л. Сосновского, Е. С. Хохловой.— М.: Искусство, 1987.— 448 с.: ил., [8] л. ил.— В надзаг.: ВНИИ киноискусства Госкино СССР, Союз кинематографистов СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР.

Настоящее издание знакомит читателей с литературным наследием одного из основателей советского киноискусства.

В первый том входят теоретические, критические и педагогические работы с 1917 по 1969 гг.— в том числе книги «Искусство кино» (1929) и «Практика кинорежиссуры» (1935).

К $\frac{4910020000-114}{025(01)-87}$ подписное **ББК 85.374(2)**

Лев Владимирович Кулешов

Собрание сочинений в трех томах

Том 1

Редакторы
В. В. Забродин,
Л. Д. Ягункова

Художник
А. Б. Коноплев

Художественный редактор
Г. К. Александров

Технический редактор
Е. З. Плоткина

Корректоры
Ю. А. Евстратова,
М. Е. Лайко

И. Б. 2472
Сдано в набор 17.03.86.
Подп. к печ. 22.01.87. А 06972
Формат издания 70×90/16
Бумага типографская № 1
Гарнитура обыкновенная новая
Высокая печать
Усл. п. л. 33,93. Усл. кр.-отт. 33,93.
Уч.-изд. л. 32,345. Изд. № 15590
Тираж 14 500. Заказ 3374
Цена 2 р. 80 к.
Издательство «Искусство», 103009
Москва, Собиновский пер., 3.
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной торговли.
129243 Москва, Мало-Московская, 21

